Însemnări despre literatură și teatru

Scanned with OKEN Scanner

V. MÎNDRA

Însemnări despre literatură şi teatru

1958
EDITURA DE STAT
PENTRU LITERATURĂ ŞI ARTĂ

Scanned with OKEN Scanner

PROBLEME

Scanned with OKEN Scanner

CU PRIVIRE LA DRUMUL DRAMATURGIEI NOASTRE

Este greu să se scrie o istorie literară a ultimilor doisprezece ani, însă noi am avea neapărată nevoie de cîteva istorii literare ale acestui răstimp, în care dificultăţile să fie rezolvate pe calea confruntării unui număr de opinii ştiinţifice călăuzite de aceeaşi pasiune pentru adevăr. Cu toate că ne aflăm abia în prima parte a deceniului doi din istoria literaturii noastre noi, cercetătorul poate distinge o linie evolutivă deosebit de netă. Peisajul literaturii noastre înfăţişează un relief bogat şi variat în faţa căruia se cuvine să urmărim cu emoţie urcuşul către noi frumuseţi.

O etapă firească spre dobîndirea primelor lucrări de istoria literaturii de după 23 august 1944 ar putea fi întocmirea unor monografii pe genuri şi specii literare. Cercetarea evoluţiei romanului, a drumului uluitor realizat de reportajul literar, o analiză atentă a dezvoltării trăsăturilor noi ale liricii, discutarea competentă şi pasionată a căilor parcurse de critica literară vor da neîndoielnic temei şi siguranţă operei de valorificare a noilor creaţii, a ultimelor apariţii. Literatura dramatică

Scanned with OKEN Scanner

înfățișează, la rîndul ei, un material vast și interesant care așteaptă să fie valorificat. Ca și celelalte genuri, dramaturgia a depășit perioada începuturilor, în care abordarea tematicii noi putea să scuze insuficiența artistică a unor lucrări. S-au scris de mult prima piesă despre muncitori, prima dramă închinată colectivizării, prima comedie despre birocratizare, prima lucrare care aducea pe scenă freamătul șantierelor de construcție. Istoricul literar va acorda prețuirea cuvenită acestor acumulări de început, pentru a se afla — mai apoi — în fața problemelor pasionante ale dramaturgiei vii care își precizează contururi noi, inedite, revelatoare.

Incontestabil, cea mai de seamă din aceste probleme rămîne realizarea figurii omului nou pe scenă, apropierea treptată, pas după pas, de tumultul sufletesc al acestui om, eroul central al pieselor noastre. Există desigur o evoluție dramatică a profilării tipului acestui erou de-a lungul anilor, o evoluție explicabilă dar încă nu îndeajuns explicată. Ne aflăm aci în fața unei ample teme de studiu care merită întreaga noastră atenție. Să schițăm de astă dată cîteva idei care ni se par însemnate și care ne-au apărut cu limpezime la o trecere în revistă a etapelor succesive parcurse de noua noastră dramaturgie.

Este lesne de priceput că pentru a facilita urcarea pe scenă a omului epocii noastre, autorul dramatic trebuia să pornească în căutarea lui. Nu trebuie să înțelegem că asemenea oameni, reprezentativi pentru spiritul erei construcției socialismului, au fost scumpi la vedere. După cum se știe, victoriile regimului nostru au fost obținute prin eforturile maselor, iar omul nou s-a format tocmai în vîltoarea acestei lupte, aprinse și încordate. Și totuși nu era simplu să pătrunzi în chimia complexă a sentimentelor unor oameni care trăiau și trăiesc istoria într-un mod cu totul neobișnuit. Bineînțe-

Scanned with OKEN Scanner

les, autorul trebuia să parcurgă el însuși cu ființa sa întreagă acest marș dramatic. El era obligat nu numai să se afle în vacarmul străzii, dar să și distingă în noianul de zgomote muzica nouă, fascinantă, care tălmăcește gîndurile și simțămintele.

Oricît ar părea de curios la prima vedere, omul nou a apărut pe scenă — în primii ani de după eliberare — prin intermediul unor predecesori. Pînă a găsi căile potrivite pentru dezlegarea scenică a frămîntărilor cu totul noi ale timpului nostru, dramaturgii și-au formulat întrebările unor personaje mai vechi, dar nu vetuste. Întrebările se refereau, firește, la conduita omului în fața marilor comandamente sociale, iar eroii, în costume de epocă alcătuite cu multă grijă, întocmeau răspunsuri a căror actualitate nu se putea contesta. Bineînțeles, adeseori aceste răspunsuri îmbrățișau atît de larg problemele, încît n-aveau cum să se apropie de substanța lor. Dar în cîteva rînduri, pledoaria autorului s-a însoțit cu complexitatea revelatoare a eroilor. În *Bălcescu* de Camil Petrescu s-a creat astfel un remarcabil erou revoluționar care, menținîndu-se cu strășnicie în limitele documentare ale momentului 1848, a fost pus în fața unei problematici cu resorturi evidente în contemporaneitate. Trăsăturile morale ale personajului, angajarea sa necondiționată în luptă au apărut în această dramă istorică ca rezultate ale unui dramatic proces sufletesc, ale unor dezbateri interioare care erau cunoscute și spectatorilor. Între Bălcescu și urmașii săi, autorul proiectase în mod evident o discuție intimă, pasionantă, despre om și despre revoluție. Cu doi ani înainte de *Bălcescu*, o asemenea convorbire fusese inițiată și în *Michel Angelo* al lui Al. Kiriței escu. Înfățișată în recentul volum antologic al scriitorului, ca ultimă parte a unei trilogii a Renașterii, drama *Michel Angelo* nu se înrudește decît în construirea fațadei istorice cu *Borgia* și seamănă numai întrucîtva cu *Nunta din*

Scanned with OKEN Scanner

Peruggia. Autorul a deturnat de fapt, în *Michel Angelo*, materialul cronicii colorate a unor vremuri apuse, subtilizîndu-l într-un poem închinat artistului-cetăţean. Se urmărea aci — ca şi în alte lucrări dramatice ale acestor ani de noi orientări — obţinerea unui erou de o asemănare izbitoare cu cerinţele revoluţiei noastre. Un predecesor al eroilor timpului nostru, trăind într-o epocă apropiată, este şi Lavrentie, „omul din Ceatal". O anchetare atentă a datelor morale ale acestui personaj, uitat fără motiv, ar deslusi, desigur în embrion, însuşirile şi problematica înfăptuirilor revoluţiei socialiste. Eliminîndu-se zgura pitorescului mistic din prima piesă a lui Mihail Davidoglu, se poate descoperi un excelent material dramatic, cu elemente întru totul remarcabile.

Cînd unele dintre aceste piese, de factură paşoptistă, erau jucate cu succes pe scenele teatrelor, prin 1949—1950, au şi apărut primele lucrări despre imediata actualitate. Omul nou înceta să-şi împrumute gîndurile unor strămoşi de prestigiu, îndreptîndu-se singur către magica alcătuire a scîndurilor scenei pentru a şi le rosti cu vorbele sale. Anton Vadu din *Cumpăna*, Anton Nastai din *Minerii*, savanţii chimişti din *Iarbă rea*, Neagu Neagu din *Ziua cea mare*... Eroii aceştia, cei mai mulţi cu totul necunoscuţi dramaturgiei şi istoriei noastre literare, au fost primiţi cu căldură şi ascultaţi cu aprindere. Ei au făcut operă grea de pionierat, dar suflarea lor era scurtă, făptura puţintică, şi sufletul dăltuit otova, fără fibre şi fără complicaţii. Ce se întîmplase? Autorii porniseră, de cele mai multe ori, de la schema prefabricată a conflictului, în căutarea personajelor distribuite premeditat. Chiar aşa fiind, căutarea aceasta ar fi putut duce, nu o singură dată, la descoperiri care, prin autenticitatea lor, să fi modificat substanţial conflictul dinainte pregătit. Dar interesul pentru oameni al autorilor fiind în acea vreme cu totul mo-

Scanned with OKEN Scanner

dest, se recoltau în grabă date tehnice și amănunte de culoare locală, peste care se suprapunea proiectul inițial construit acasă pe hîrtie de calc. Bineînțeles, în unele din aceste piese au fost dobîndite succese care merită a fi consemnate. Accente vii, vibrații autentice n-au lipsit cu desăvîrșire, linia conflictului nu s-a prăbușit lamentabil. Omul nou, oamenii adevărați ai vremurilor noastre nu se puteau însă recunoaște pe de-a-ntregul în tizii lor de pe scenă, iar simptomul era alarmant. Metoda construcției artificiale a conflictului, în pofida contactului viu cu oamenii, fusese zeci de ani patentul de succes al dramaturgiei burgheze, care broda la infinit variante puțin deosebite pe cîteva teme „grase", care au devenit repede costelive. Schematismul a fost atît de multă vreme apanajul dramei melodramatice de alcov și al comediei bulevardiere, încît eroarea autorilor unor piese scrise în 1949—1950 nu venea atît din dificultatea tematicii noi, cît din încercarea nefericită de a trata această tematică cu mijloacele unor „meseriași pricepuți" de tipul Bernstein-Bataille.

Propunîndu-și să aducă pe scenă conflictele care însuflețesc viața muncitorilor industriali sau agricoli, unii autori dramatici, fascinați de ineditul traiului acestor oameni, de culoarea nemaivăzută a limbajului lor, și-au urcat pe scenă eroii înveșmîntați în pitorescul unei lumi cu mașinării nemaivăzute și vorbind o limbă încărcată de expresii ciudate. Unii dramaturgi și-au scris lucrările de-a dreptul în dialectul unei regiuni, alții au abuzat de vocabularul mineritului. Exotismul înlocuia astfel înțelegerea profundă a mișcărilor sufletului omului nou, iar drama prezenta mai mult curiozități și mai puțin conflicte autentice. Pentru a depăși acești primi pași, se cerea o altă înțelegere a lucrurilor, mai deplină și mai armonioasă. Autorii dramatici, ca și ceilalți constructori, erau

Scanned with OKEN Scanner

chemați să învețe comunismul nu numai din broșurile sumare.

Este desigur binevenit îndemnul de a cunoaște viața prin peregrinări îndelungi acolo unde ea își desfășoară larg aripile, dar ni se pare că în același timp scriitorul trebuie să capete capacitatea de a pricepe lucrurile care i se înfățișează. Un om care sparge lemne în fața casei poate fi o imagine banală, nesemnificativă. Ea poate însemna însă enorm dacă omul, argat o viață întreagă, sparge pentru întîia oară lemne în fața casei sale, îndeplinirea primului său vis. Tăind lemnele cu socoteală, în gesturi sigure și ritmice, omul trăiește în acest caz euforia eliberării, dar, poate, și neliniștea în fața unei vieți noi, cu piedici și frămîntări pe care nu le deslușește încă.

Literatura noastră dramatică s-a apropiat în ultimii șase ani simțitor de silueta morală a omului nostru nou. Ea se îndreaptă, în mod obligator, către revelarea multiplă și adîncă a acestui om, care condiționează, ca erou titular necontestat, sensul dramaturgiei contemporane.

Nu ni se pare lipsit de semnificație că cele mai de seamă dintre piesele scrise pînă de curînd și-au circumscris acțiunea lor procesului de transformare a eroilor, trecerii dramatice a acestora către o nouă identitate morală, prin înfrîngerea spectaculoasă a vechilor tare. Procesul de transformare a bătrînului maistru Petru Arjoca constituie astfel adevărata substanță a *Cetății de foc*, în care actul eroic al tînărului Pavel ocupă — în ciuda artificiilor alarmante care înconjoară accidentul de la oțelărie — un spațiu nejustificat. Nu sînt puține piesele în care locul eroului pozitiv este ocupat, pe neașteptate, de acele personaje care dau conflictului lumina flăcării lor interioare, căldura frămîntării adevărate. În *Citadela sfărîmată*, de pildă, Ecaterina (care după textul piesei e cea care îl „vindecă" pe Petru de trecut) schițează timid

Scanned with OKEN Scanner

cîteva mișcări pe fundal, în vreme ce Bunica cîștigă repede inimile, ca purtător al suflului înnoitor în bătrîna casă Dragomirescu.

Frecventarea asiduă a temei dezvoltării conștiinței socialiste prin covîrșirea influențelor nocive ale trecutului a dus, cum era de așteptat, la descoperirea unor autentice probleme de conștiință care — din nefericire — nu au fost conduse întotdeauna cu pricepere și delicatețe către desfășurarea lor firească. Semnalmentele morale ale omului nou, prospețimea gîndurilor sale au strălucit acolo unde această cale a fost parcursă mai hotărît și mai dibaci.

Piesele recente ale unor autori tineri au adus dintr-o dată un aport de nepreţuit în drumul dramaturgiei noastre către o mai deplină lumină a eroilor săi. În *Preludiu* de Ana Novac, sau în *Ziariștii* de Al. Mirodan, „pozitivi" nu sînt mai ales bătrînii care se transformă. Ana și Andrei Cardaș din *Preludiu* sau Cerchez și Brînduș din *Ziariștii* aduc pe scenă frămîntări noi, în care problemele nu țin de biruirea vechii educații, cît de efervescența generațiilor tinere care își apără visurile în fața fantomelor oribile ale trecutului. Aceste piese și încă altele abordă cu îndrăzneală căi nebănuite încă. Ele nu se mai mulţumesc cu faptele simple, nemestecate îndeajuns. Este vădit efortul de a dobîndi întreaga semnificație a fenomenelor. Eroii acestor piese își pun problema sensului vieții contemporane cu seriozitate și farmec. Peisajul dramaturgiei noastre s-a lărgit considerabil.

Însemnările sumare cu privire la unele aspecte ale evoluției dramaturgiei noi ne-au adus în pragul unei discuții mai largi cu privire la dramaturgia noastră contemporană. Rîndurile de față pot constitui o umilă prefață. Problemele dramei și teatrului merită desigur o cercetare mai amplă și mai profundă.

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE CARACTERUL SCENIC AL DRAMEI

S-ar putea scrie o istorie instructivă a acuzațiilor aduse teatrului de către detractorii săi, de-a lungul veacurilor. Este probabil că nici o altă artă nu a fost supusă viforului de insulte și imprecații cu care a fost înnobilată arta dramei și a teatrului. Ea a supărat pe filozofii lumilor ideale, întrucît a filozofat îndeosebi pe teme omenești. Platon a refuzat — după cum se știe — să elibereze vize de intrare în „republica" sa poeților dramatici, iar Athenei democratice, care-și petrecea bună parte din timp față cu farmecele jocurilor lui Dyonissos, i-a adresat calificativul ce i s-a părut înjositor, de stat „teatrocrat". Esteții burghezi moderni au avut necontenit aerul că refuză de asemenea pașaportul necesar accesului literaturii dramatice în cetatea artei literare. Oricît de ciudat poate să pară acest lucru oamenilor de bun-simț, viza de intrare a operelor dramatice a fost condiționată adesea de atestarea divorțului declarat cu... teatrul.

Socotim necesar pentru discuția noastră să reamintim legătura neîntreruptă și organică între perioadele de înflorire a dramei și fluxul revoluțiilor

Scanned with OKEN Scanner

sociale. Gen literar al ciocnirilor dramatice intense, drama s-a născut mereu din nevoia de a rosti răspicat adevăruri noi, neliniștitoare. Revoluțiile literare au izbucnit și ele adeseori în sălile de teatru, unde formulele noi au înfruntat cu îndrăzneală judecata contemporaneității. Bătălia lui Hernani sau revelația primelor spectacole ibseniene au deschis capitole noi în istoria literaturii universale, în modul aspru și înflăcărat care este atît de propriu dramei și teatrului. Conflictul tragic sau intriga comică au transcris într-o impresionantă cronică a timpurilor evoluția umanității însăși, prin reflectarea marilor ciocniri sociale în povestiri dramatice cu semnificații adînci. Nu ne putem îndoi că tocmai caracterul său agitatoric i-a atras dramei anumite dizgrații. Nevoită să spună lucrurilor pe nume, obligată la o confruntare continuă cu un public larg, drama a fost adeseori denunțată ca specie simplistă și frivolă, refuzîndu-i-se laurii poeziei sublime. Tendința pronunțată a literaturii burgheze moderne către introspecția psihologistă a accentuat disprețul pentru dramă. Cerințele specifice dramei ca gen literar și teatral în același timp sînt atît de opuse obsesiei psihologiste ca și descripțiilor naturaliste, încît drama a fost în modul cel mai firesc acuzată de simplism și coborîtă în scara de valori a rafinamentului decadent.

Pe aceste baze a fost reluată cu aplomb ideea superiorității „spectacolelor într-un fotoliu". Thibaudet deosebea astfel în literatura dramatică de după primul război mondial „teatrul-teatru" de „teatrul-literatură", acordînd implicit gratificația cuvenită partizanilor acestei ultime partide. „Teatrului-teatru" cunoscutul critic îi refuza orice legătură cu literatura. El avea desigur dreptate atîta vreme cît nega valoarea literară a teatrului meșteșugăresc redactat cu vervă superficială și bazîndu-și succesele exclusiv pe lovituri de teatru artificiale. Citarea lui Sacha Guitry în această privință

Scanned with OKEN Scanner

era ilustrativă și mînia criticului nu poate fi decît lesne de înțeles.

Oroarea stîrnită de succesele pieselor bulevardiere a provocat, nu o singură dată, crizele de detestare amoroasă care caracterizează anumite momente din viața unora dintre scriitorii realiști moderni, îndrăgostiți de magia teatrului. Ultimii zece ani din jurnalul lui Jules Renard oferă o asemenea pasionantă privelițte. Opiniile lui Thibaudet, atît de reprezentative pentru spiritul estetismului modern, nu-și limitează însă oprobriul la piesele facile de tipul Sacha Guitry. El continuă, introducîndu-l la capitolul „teatrul-teatru" pe Marcel Pagnol, autor al unor comedii în care observația realistă predominantă în *Topaze* se împletește strîns cu poezia dragostei simple, atît de cuceritoare în *Marius*. Lăudînd „teatrul-literatură" al lui Lenormand, criticul subliniază ca pozitivă construcția epică de roman a pieselor acestuia, adică tocmai divorțul afirmat cu legile genului dramatic. În ultimă instanță, aici nici nu mai este vorba despre „spectacolul într-un fotoliu", ci de promovarea dramei ca specie minoră, trăind parazitar pe seama altor genuri.

Disprețul față de dramă, contestarea vehementă a legăturii sale indestructibile cu teatrul, cu spectacolul pentru care a fost scrisă, este caracteristică culturii burgheze muribunde. Neîncrederea în dramă și în mesajul său artistic însoțește firesc perioadele decadente. Nu este mai puțin adevărat că, în schimb, mișcările înnoitoare au acordat întotdeauna valoarea cuvenită revelării scenice a conflictelor dramatice ale vremii. Pentru A. W. Schlegel, de pildă, teoretician al romantismului în primele decenii ale veacului al XIX-lea, drama reprezintă „elita momentelor celor mai emoționante și celor mai hotărîtoare ale destinului uman". Autorul celebrului *Curs de literatură dramatică* consideră cu atenție cerințele operei dramatice privite

Scanned with OKEN Scanner

sub raport poetic și sub raport teatral și crede necesar să se oprească cu atenție asupra caracteristicilor efectului teatral. Cu totul remarcabil este interesul acut pentru problemele dramei și teatrului la democrații-revoluționari ruși. Articolele lui Bielinski oferă un material atît de amplu și atît de viu, încît recent un cercetător sovietic, D. L. Talnikov, a încercat să alcătuiască, pe baza lor, un „cod al dramaturgiei". „Pentru Bielinski, scrie D. L. Talnikov, dramaturgia nu este numai un gen literar, ci și într-un sens mai restrîns al cuvîntului — un gen teatral, unul dintre elementele esențiale ale esteticii teatrale, avînd particularitățile sale specifice." Întregul sistem de idei al lui Bielinski, cu privire la dramă, pornește de la recunoașterea unor legi obiective ale acesteia, determinante pentru caracterul scenic al literaturii dramatice. De aci pornește critica sa vehementă împotriva maniei dramatizărilor, întrucît „a face dintr-un roman o dramă, sau dintr-o dramă un roman, e ceva ce contravine tuturor noțiunilor despre legile creației..."

Aceste opinii de prestigiu ni se par deosebit de actuale. Ele se referă, cu o pasiune care nu caracterizează pe mulți dintre criticii noștri literari, la una dintre problemele cele mai însemnate ale artei și literaturii contemporane.

Pledoaria noastră pentru respectarea rigorilor teatrale ce se impun dramaturgiei pornește din dorința de a răspunde unor confuzii care stăruie. Există încă la noi un dezinteres vădit al unora dintre literați pentru aspectul scenic al problemelor dramaturgiei, ca și o senină nepăsare a unor critici și autori de teatru pentru subtilitățile dramei.

Specialiștii „teatrali", neglijînd ideea primatului textului literar în spectacol, divaghează cu ușurință asupra modalităților deosebite prin care trei teatre din țară pun în scenă o piesă deficientă artistic, relevînd cu seninătate interpreți și artificii de regie, acolo unde nu există, din păcate, semni-

Scanned with OKEN Scanner

ficații care să poată fi valorificate. Pentru acești „specialiști", tehnica rampei și a rivaltei suplinește în mod fericit echivocul artistic al conflictului. Faptul este regretabil. Criticul dramatic nu poate ajunge la concluzii juste atunci cînd nu pornește de la principiul urmăririi în spectacol a modului în care a fost interpretată o operă literară creată anume pentru aceasta. La rîndul său, un autor dramatic care smulge aplauzele publicului prin trista abilitate a tragerii sforilor teatrale nu se pune numai în afara literaturii, dar și în afara artei teatrului, care este în primul rînd o artă a cuvîntului, și încă a cuvîntului care-și luminează înțelesul în desfășurarea unor ciocniri dramatice autentice. Asupra ideii absurde a unui criteriu teatral pur, „eliberat" de hegemonia literaturii, vom mai avea prilejul să revenim.

Nu este însă desigur mai puțin aberantă poziția condescendentă a unor oameni de litere față de specificul teatral al dramei. Am mai afirmat cu un alt prilej că nu numai în cronica dramatică la zi, dar și în studiul larg al operelor teatrale ale scriitorilor de seamă, nu va putea fi ocolit — fără a știrbi valoarea analizei — criteriul construcției specifice a pieselor discutate. Am vrea, de astă dată, să precizăm tocmai faptul că valoarea literară a operei dramatice este condiționată nebănuit de mult tocmai de virtuțile sale scenice. Într-adevăr, cum putem să discutăm valoarea unei piese, fără a ne opri asupra profunzimii caracterelor sale? Și cum putem dobîndi succese în analiza caracterologică a personajelor, fără a judeca intensitatea și valabilitatea conflictului în cadrul căruia se limpezesc trăsăturile eroilor? Ne putem priva de discuția în jurul atmosferei specifice? Putem trece peste intrările și ieșirile neverosimile, peste plictisul scenelor lipsite de nerv dramatic?

În scrisoarea sa către Lasalle asupra tragediei *Franz von Sickingen*, Engels îi cerea autorului,

Scanned with OKEN Scanner

între altele, și „ca aceste motive să treacă pe primul plan în mai mare măsură, în chip mai viu, mai activ, ca să zicem așa, mai natural, datorită desfășurării acțiunii înseși, iar argumentările... să devină din ce în ce mai de prisos". „...Dumneata însuți, îi scria Engels lui Lasalle, prin faptul că faci o distincție între drama scenică și cea destinată lecturii, pari să admiți că ținta ar fi acest ideal: după părerea mea, Sickingen ar putea fi transformat, desigur, cu un efort (deoarece perfecțiunea nu e un lucru ușor), în sensul arătat mai sus, într-o dramă pentru scenă. Acest lucru este legat și de caracterele personajelor..." Referindu-se în aceste rînduri la atingerea perfecțiunii de către un dramaturg, Engels sublinia încă o dată ideile sale prețioase cu privire la drama viitorului. Pentru Engels idealul însemna tocmai deplina îmbinare a „profunzimii ideilor" proprii dramei germane cu „vioiciunea și bogăția acțiunii shakespeariene" luată aci în mod vădit ca model al dramei destinate spectacolului de teatru.

Argumentarea poate și trebuie să fie reluată în zilele noastre. Drame scrise pentru lectură? Asta seamănă grozav cu versurile făcute pentru ciudata și stearpa armonie a rimelor, pentru că implică acceptarea unei drame, fără acțiune dramatică, fără caractere și fără de viață. Lectura dramei este desigur posibilă, dar atunci cititorul este un spectator superior, capabil să refacă în imaginație spectacolul ale cărui potențe le descoperă în paginile manuscrisului. Nu este desigur o simplă întîmplare că cele mai de seamă dintre dramele lui Musset scrise pentru „fotoliu" au cunoscut, puțină vreme după succesul lor editorial, un deplin succes teatral, trecînd strălucit examenul întîlnirii cu publicul spectator. Acesta a fost implicit și examenul trăiniciei lor literare. Istoria noastră literară oferă, la rîndul ei, exemple convingătoare. Soarta trilogiei istorice a lui Delavrancea, de pildă, este cu deosebire

Scanned with OKEN Scanner

instructivă. Nu se poate afirma, desigur, că *Luceafărul* are pagini retorice mai puțin inspirate decît *Apus de soare*. Domnia lui Petru Rareș în sine nu este desigur mai puțin dramatică decît sfîrșitul vieții lui Ștefan cel Mare. Trebuie spus însă că în vreme ce prima dintre piesele trilogiei cîștigă imens din acuitatea dramatică a conflictului dintre Ștefan și grupul boierilor trădători, *Luceafărul* se deapănă molcom și plictisitor, agitîndu-și zadarnic zorzoanele. *Viforul*, încercînd să „teatralizeze", după maniera efectelor naturaliste, un conflict nebulos, fără justificări profunde, a căzut, la rîndul său, în desuetudine. Scena a scos în relief virtuțile și neajunsurile fiecăruia dintre aceste drame istorice, încercîndu-le rezistența la fiorul electric al rampei.

Legile genului dramatic condiționează implacabil izbutirea literară a pieselor. Este desigur puerilă încercarea de a despărți în analiza unei opere dramatice însușirile teatrale de cele literare. Ele se confundă. Nu este însă primejduit, în acest caz, avîntul către drumuri noi și variate? Recunoașterea unor cerințe atît de categorice față de dramă nu aduce după dînsa oroarea față de inovație, anatema împotriva originalității? Merită să ne oprim, într-un nou articol, asupra acestor întrebări legitime.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNTRE ORIGINALITATE ȘI SPECIFICUL DRAMEI

În însemnările din articolul precedent au fost invocate pe neașteptate nume, citate și opinii pentru a sublinia natura scenică a dramei. Insistența ar putea să pară excesivă. În realitate, prejudecata apărării literaturii de codul cerințelor teatrului nu este încă spulberată. Rezerva poate fi observată mai puțin la unii autori de teatru, mai puternic la unii dintre criticii noștri literari. Astfel, în cronica literară din *Viața Romînească* numărul 4/1956, sub semnătura lui Ovid S. Crohmălniceanu, pornindu-se de la afirmația că „autorul (Horia Lovinescu — n.n.) — cel puțin pînă acum — a dovedit mai multă pricepere în ale teatrului decît personalitate artistică" se trece la răsturnarea sensurilor specificității genului dramatic cu o dezinvoltură neașteptată. Atîta vreme cît semnatarul cronicii s-ar ridica vehement împotriva „făcătorilor" de piese care ticluiesc cu vervă nerușinată construcții famelice încleiate cu abilitate, nu i s-ar putea adresa decît cuvenitele laude. Dar nu! Autorul *Citadelei sfărîmate* este acuzat cum că „a arătat că știe să facă un lucru solid, bine închegat din punct de ve-

Scanned with OKEN Scanner

dere dramatic, cu caractere net conturate, cu o tensiune susținută, cu o semnificație actuală interesantă și valabilă și mai puțin că are ceva cu totul propriu, original de spus". Nu ne propunem să contestăm sentințele aplicate *Citadelei* în întreaga cronică, deși nu puține din acestea sînt, în esență, nedrepte. Vom încerca, însă, să punem în discuție valoarea principială a afirmațiilor citate mai sus, pentru semnificația lor mai largă în desemnarea unei anume atitudini față de specificul dramei. Rezumînd rîndurile reproduse din cronică ar rezulta în primul rînd că este perfect posibil ca o lucrare dramatică cu un nivel artistic dezolant, în care originalitatea este absentă și autorul lipsit de mesaj, să merite fără rezervă laurii scenei, unde s-ar părea că „lucrurile solide", executate în serie, sînt acceptabile. În al doilea rînd... Aici lucrurile se complică și se încurcă de-a binelea... Pot fi formulate numeroase întrebări firești în legătură cu frazele transcrise din cronica *Vieții Romînești*. Putem întîlni într-o operă literară care n-are „ceva cu totul propriu, original de spus", putem întîlni într-o astfel de operă „semnificații actuale, interesante și valabile" ? Nu pot fi interpretate aceste rînduri ca o invitație la opere plate, mascate de o alegere sugestivă a temelor ? Cum, de unde, pe ce teren, cu ce sevă se pot naște într-o operă literară „caractere net conturate" atunci cînd cel ce le zămislește nu arată a poseda „cel puțin pînă acum" — cum spune cronica — scînteia sa proprie, ciobul său de divinitate. Precizarea pe care Ov. S. Crohmălniceanu o face mai departe, afirmînd că „*Citadela sfărîmată* e o operă bună, serioasă, de o indiscutabilă ținută artistică", nu face decît să accentueze deruta cititorului. Noi știm că originalitatea apare abundent și obligator acolo unde arta își profilează contururile. Originalitatea artistului este atît de strîns conjugată cu efervescența ideilor sale, cu căldura deosebită, distinctă a cuvintelor

Scanned with OKEN Scanner

sale, încît ni se pare absurd să negăm prezența sa acolo unde înălțăm laude ținutei artistice. Gîndind astfel, nu proclamăm nici o revoluție în istoria gîndirii. Repetăm doar niște adevăruri de mult cunoscute, pe care într-un studiu valoros, apărut relativ recent, ni le reamintea chiar autorul cronicii din *Viața Romînească*.

Aparent, comparînd opiniile din cronică cu cele din studiul citat, ne aflăm numai în fața unei regretabile inconsecvențe. De fapt, prezența unei asemenea inconsecvențe care ar fi cu totul inexplicabilă în excelentele cronici ale lui Ov. S. Crohmălniceanu închinate operelor de proză și poezie se justifică atunci cînd aflăm, din aceeași cronică, ce anume înțelege criticul prin originalitatea dramaturgului. Există un anume spirit care domină analiza pieselor recenzate și care este grăitor în această privință. Lucrurile sînt pronunțate cu deosebită fermitate însă într-o lapidară comparare a „celor două modalități de expresie dramatică" reprezentate de Horia Lovinescu, și respectiv de Ana Novac. Aflăm astfel că, în alăturarea operelor celor doi dramaturgi, se opune formula „cuminte, după toate canoanele genului, cu o desfășurare gradată a conflictului, cu momente scenice bine delimitate, cu caracterele net și puternic conturate *(Citadela sfărîmată)*" cu alta „mai îndrăzneață, pornită pe încălcarea regulilor, fără conflict unitar, fără delimitări scenice foarte distincte, cu o desfășurare capricioasă a acțiunii *(Preludiu)*". Este evident din modul în care sînt definite aceste „modalități" că în vreme ce, pentru cumințenia *Citadelei*, criticul afișează o răceală plină de respect, simpatia sa merge întreagă către îndrăzneala *Preludiului*. În ce ne privește pe noi, am întîmpinat cu bucurie amîndouă aceste piese, ca succese remarcabile ale noii noastre dramaturgii.

Nu intenționăm să discutăm justețea preferințelor criticului. Este probabil însă că autorul cronicii

Scanned with OKEN Scanner

din *Viața Romînească* s-a grăbit să detecteze personalități artistice distincte, cercetînd operele unor dramaturgi talentați, dar foarte tineri încă pe tărîmul creației literare. Din această cauză este discutabilă atît reducerea lui Horia Lovinescu la „cumințenie" și „canoane", cît și limitarea neliniștii care caracterizează primele piese ale Anei Novac sub emblema vagă a îndrăznelii. Trecînd peste caracterizarea cel puțin fragilă a acestor lucrări recenzate de către tov. Ov. S. Crohmălniceanu și ocolind — de această dată — tentația unei discuții în jurul analizei propriu-zise a lucrărilor, reținem din aprecierile citate mai sus ideea principală, fără îndoială proprie cronicarului literar al *Vieții Romînești*. Rezultă deosebit de clar din termenii comparației între *Citadela* și *Preludiu* că, pentru autorul cronicii, ideea inovației în dramă este legată definitiv și obligator de „încălcarea regulilor". Despre ce fel de reguli este vorba ? Ce anume „canoane" trebuie sfărîmate pentru a căpăta laurii „îndrăznelii" creatoare ? Cronica din *Viața Romînească* răspunde în această privință deosebit de clar. Nu este vorba despre o renunțare la tipicul vreunei formule învechite, ci despre eludarea unor elemente ca „desfășurarea gradată a conflictului", „momentele scenice bine delimitate" și probabil chiar „caracterele net și puternic conturate". Care sînt, dimpotrivă, atributele îndrăznelii însoțite de zîmbetul binevoitor al criticului ? Iată-le : „încălcarea regulilor" (a celor de mai sus, bineînțeles !), dramele urmînd să primească sufragiile criticii chiar dacă se prezintă „fără conflict unitar" și „fără delimitări scenice foarte distincte".

Poziția cronicarului *Vieții Romînești* se precizează mai deplin atunci cînd, continuînd examenul comparativ al operelor celor doi dramaturgi, discută problema autenticității personajelor. Domnia sa constată mai întîi că în vreme ce *Preludiu* e mai degrabă „o suită de mici drame în care legă-

Scanned with OKEN Scanner

tura protagoniștilor fiecărei drame cu restul personajelor rămîne foarte slabă" (ceea ce ni se pare, în treacăt fie spus, un mod de a simplifica conflictul complex al dramei Anei Novac), în *Citadela sfărîmată*, dimpotrivă, „fiecare personaj e angrenat strîns într-un conflict central al piesei din ce în ce mai încordat". Fără să discutăm exactitatea acestor constatări, pentru oricare cititor aprecierea făcută de citatul dat apare desigur în avantajul *Citadelei*. Este greu de crezut că se poate realiza altminteri în dramă relieful impresionant al unui erou, decît tocmai prin angrenarea sa strînsă „într-un conflict central al piesei". Dar Ov. S. Crohmălniceanu acceptă cu vădite rezerve acest „tipar" atunci cînd stabilește că: „Astfel, figurile eroilor (din *Citadela sfărîmată* — n.n.) sub raportul autenticității, inferiori celor din *Preludiu*, cîștigă totuși față de ei o adîncime anumită". Judecînd în acest fel, Ov. S. Crohmălniceanu pune la îndoială legătura firească și obligatorie între sarcina dramatică a unui erou în cadrul conflictului și reliefarea autenticității sale. De unde vine fiorul acestei autenticități în întîlnirea cu un erou legat „foarte slab de restul personajelor"? Cum se explică inferioritatea sub raportul autenticității a unor eroi care fac corp și suflet cu conflictul central al piesei? Explicația se află în recomandările pe care criticul le face în final celor doi autori, recomandări în care, dînd o înaltă apreciere „spontaneității" Anei Novac, observă că „i-ar prinde bine priceperea de a grada efectele teatrale" proprie lui Horia Lovinescu și invers. Ana Novac este văzută astfel ca o inovatoare plină de spontaneitate și lăudată în acest sens. Horia Lovinescu primește, mai ales, complimente pentru abilitățile construcției dramatice. Autorul cronicii trasează în acest fel personalitatea artistică a fiecăruia adăugînd că „nu le-ar strica" să învețe cîte ceva unul de la altul. Ov. S. Crohmălniceanu nu își face griji prea mari din pri-

Scanned with OKEN Scanner

cină că eroii din *Preludiu* (după părerea sa) sînt legaţi foarte slab între ei, atîta timp cît, deşi nu sînt atît de adînciţi ca cei din *Citadela*, sînt totuşi mai autentici. Conflictul unitar, înlănţuirea eroilor piesei în vîrtejul acestui conflict, toate acestea şi încă alte asemenea probleme de „gradare a efectelor teatrale" capătă o valoare secundară şi devin — cu uşurinţă — perfect separabile de aprecierea viabilităţii unor eroi de dramă.

Trebuie să ne exprimăm adeziunea întreagă şi sinceră pentru recomandarea stăruitoare a cronicii din *Viaţa Romînească* către „dispreţul tiparelor". Nu ne aflăm aci, desigur, în faţa unei probleme de ordin secundar pentru dramaturgia noastră şi punerea ei în discuţie este mai mult decît necesară. Dar ce legătură are stimularea inovărilor cu dispreţul pentru „cuminţenia" respectării cerinţelor genului dramatic? Conflictul unitar, tensiunea dramatică, trăinicia caracterelor, acestea nu sînt, desigur, în nici un fel „tipare" care trebuie sau care pot fi dispreţuite. Chemarea către înnoirea modalităţilor de a face dramă merită aplauze entuziaste, dar ea porneşte tocmai din dorinţa de a salva drama, de a-i asigura o nouă şi trainică viabilitate, răspunzînd sensibilităţii moderne. „Înnoiri" care renunţă la specificul genului, care contestă necesitatea „delimitării scenice" a unor momente şi caractere fără de care n-are cum să se pronunţe pe scenă mesajul autorului nu pot fi întîmpinate decît cu rezervă şi scepticism. Piesele Anei Novac sînt desigur originale, tocmai fiindcă dau alte soluţii dramatice unor conflicte noi, pasionante. Este necesar să dăm dramei expresii noi, adecvate contemporaneităţii, dar nu să-i negăm sensul, legile sale obiective despre care vorbea Bielinski. Nu impunem dramei nici un fel de dogme, dar nu putem uita că ea este în acelaşi timp un gen literar şi teatral. Nu putem trece peste cerinţele care pornesc din caracterul scenic al dramei.

Scanned with OKEN Scanner

Istoria universală a literaturii dramatice ne servește în această privință lecții excelente. Canoanele și dogmele impuse cîndva tragediei antice, legiferate într-un fel de Boileau după trecere de secole, tipurile fixe ale *Commediei dell' arte*, formula sanctificată a dramei romantice au căzut rînd pe rînd, s-au destrămat neputincioase în fața curentelor înnoitoare. Comedia bulevardieră și-a creat un tipar nu mai puțin riguros, în vreme ce dramoleta sentimentală care a înflorit în urma *Îndrăgostitei* lui Porto-Riche a așezat jaloane obligatorii imitatorilor. Mai este nevoie să amintim formulele stereotipe ale „pieselor cu teză" ? Acestea toate, da, erau tipare care se cereau depășite, unele dăinuind foarte multă vreme, altele inconsistente, adoptate de caracuda literaturii dramatice. În vreme ce sub dominația legislației fixe a tragediei și comediei clasice din secolul al VII-lea s-au creat însă capodopere nemuritoare, sărmanele coduri ale comediei de bulevard au oblăduit odrasle debile care au sucombat repede în amintirea omenirii. Care să fie cauza ? În esență, totul se datorește respectării de către creator — în afară și uneori în pofida tiparelor fixe — a marilor legi ale genului dramatic, a acelor legi care se referă tocmai la autenticitatea conflictului și implicit la realizarea unor caractere puternice prin determinarea strînsă a personajelor de către creșterea gradată a acestui conflict.

Mijloacele de expresie, modalitățile de construcție pot și trebuie să difere, dar aceste mijloace și modalități sînt abordate pentru a face dramă. Iar pentru asta ele se grefează pe aceleași cerințe, specifice literaturii scrise, pentru a fi valorificate în spectacolul de teatru.

Cînd primele piese ale lui Ibsen se jucau la Paris în fața unui public uimit, în același oraș răsunau încă ovațiile ultimelor premiere ale romanticului întîrziat, Edmond Rostand. Ibsen inova cu o îndrăzneală care a înspăimîntat mulți oameni de

Scanned with OKEN Scanner

litere și de teatru. Între rechizitoriul Norei din ultimul act și tiradele lui Cyrano de Bergerac, deosebirea era apreciabilă. În piesele inovatorului Ibsen, conflictul dramatic nu era însă mai puțin unitar, legile obiective ale genului nu erau depreciate. Dramă modernă înlocuise vechiul arsenal de expresii, dar nu renunțase la condiția sa scenică. În piesele moderne care au uimit prin originalitatea lor, cerințele specifice au fost respectate. Să amintim admirabilele comedii ale lui Maiakovski, în care construcția surprinzătoare nu se prăbușește de loc peste coloana vertebrală a caracterelor conturate. Cunoscuta piesă într-un act a lui Jean Cocteau, *La voix humaine*, reduce elementele de expresie la un singur actor și un aparat telefonic. În convorbirea telefonică a eroinei principale se profilează însă deosebit de clar interlocutorul invizibil, autorul moral al tragediei ce se desfășoară în fața spectatorilor. Urmărind monologul întretăiat al singurului om care se află pe scenă, spectatorul asistă la o ciocnire tragică în jurul căreia gravitează personaje nevăzute care își desenează contururile născîndu-se în replicile eroinei: prietena cea mai bună, valetul înțelept, femeia care ascultă convorbirea pe fir ș.a. Tiparele vechi sînt evident părăsite, dar codul intim al dramei este respectat. Exemplele nu lipsesc nici dramei romînești moderne. Analiza atentă a pieselor lui G. Ciprian, de pildă, ar duce, neîndoielnic, la constatări interesante în această privință.

Să înnoim, să căutăm neîncetat soluții neaflate încă, acestea sînt sarcini fără de care nu ne putem închipui dezvoltarea amplă, armonioasă a întregii noastre literaturi. Recunoașterea specificului nealterabil, respectarea principiilor care justifică existența dramei ca gen nu împiedică pronunțarea originalității creatorului, ci — dimpotrivă — o condiționează, asigurîndu-i un sens, o finalitate reală. Cronica din *Viața Romînească* pornește însă de la

Scanned with OKEN Scanner

ideea posibilității unui divorț între teatru și drama nouă, cu adevărat originală. Autorul cronicii consideră că o piesă de teatru construită neunitar, printr-o aglomerare arbitrară de conflicte („o suită de mici drame" în care „fiecare dramă poate să se desfășoare și separat, legătura protagoniștilor ei cu restul personajelor rămînînd foarte slabă", în care „sînt posibile intervertirile de scene la reprezentație"), înfățișează o formulă cu avantaje „pentru atmosferă, pentru pitorescul situațiilor, pentru vioiciunea ritmului". Dar atmosfera dramei devine cu atît mai densă cu cît s-a realizat mai deplin unitatea conflictului. În ce privește „vioiciunea ritmului", mai este necesar să demonstrăm că ea poate fi obținută, în primul rînd, prin gradarea atentă a unui conflict puternic? Este evident că Ov. S. Crohmălniceanu, subliniind cu simpatie farmecul unor asemenea formule, nu ignoră „dezavantajele genului". Ele privesc însă virtuțile scenice ale piesei, iar Ov. S. Crohmălniceanu crede că valoarea literară a dramei poate fi apreciată în afara acestor însușiri. Dimpotrivă, teatrul este privit, în acest caz, ca un posibil ultragiu adus textului literar, căci „neputința sublinierii pe scenă a ritmului acestuia trepidant, neputința de a elimina tranzițiile între nenumăratele schimbări de plan coboară fatalmente spectacolul sub text". Fatalitatea este însă de astă dată de altă natură și perfect explicabilă. În primul rînd ni se pare nepotrivită afirmația după care spectacolul de teatru nu poate să realizeze pe scenă ritmuri trepidante. Aci totul depinde de virtuozitatea celor care fac spectacolul, pentru că teatrul — de ce nu i-am recunoaște măcar acest merit? — este, în materie de ritm, într-un anume sens, inepuizabil. Ceea ce cronicarului i s-a părut inferior la spectacol față de lectură și ceea ce duce întotdeauna la delăsarea tensiunii dramatice și deci și a ritmului sînt tocmai acele „dezavantaje" ale formulei „tratării fanteziste a conflictului", despre

Scanned with OKEN Scanner

care vorbește chiar autorul cronicii din *Viața Românească* atunci cînd arată că aceste slăbiciuni fatale „privesc și personajele" care... „păstrează oarecum dimensiunile schiței și, oricît de fin ar fi individualizate, au un destin mai mult sugerat". Scena luminează necruțător asemenea deficiențe ale textului literar, pronunțînd sentințe triste pentru scriitorii care — nesiliți de nimeni — aleg mijloacele literaturii dramatice pentru a vorbi oamenilor, dar, o dată porniți la drum, nu țin seamă de legile aspre ale acestui gen, zgîrcit la vorbe, în care nu se poate lucra nici cu uneltele schiței, nici cu cele ale romanului.

Exprimîndu-și îndoiala cu privire la posibilitățile teatrului față de o piesă plină de fantezie și lucrată în tablouri multiple și variate, Ov. S. Crohmălniceanu crede posibil să recomande acestor lucrări dramatice mijloacele cinematografului. Teatrul pare astfel a fi prea bătrîn și închistat în tipare pentru a primi timbrul original al unor piese străbătute de suflu înnoitor.

Ideea nu este, desigur, nouă. Ea a alimentat o întreagă literatură critică în primele decenii ale secolului nostru. A. Thibaudet consemnează, la rîndul său, această idee, plecînd tocmai de la conceperea genului dramatic ca un gen hibrid, trăind parazitar pe seama altor genuri integre și cinstite. În realitate, succesiunea vie a unor tablouri aparent disparate aparține tehnicii dramatice moderne, ca unul din mijloacele prin excelență teatrale, pe care autorii moderni l-au adoptat cu succes. Sugestia cinematografică, cuprinsă în acest gen de teatru, este o „nadă" cu resorturi bine chibzuite în recuzita proprie scenei moderne. Pe ecran acest fel de piese nu dau satisfacție. Comediile lui Marcel Achard (în special *Corsarul sau Auprès de ma blonde*), tipice pentru acest procedeu, n-au atras — pe bună dreptate — atenția scenariștilor de film. Impresia existenței unei „suite de mici drame"

Scanned with OKEN Scanner

nelegate între ele nu rezistă la o privire mai atentă. Aceste „mici drame" sînt — în piesele izbutite de acest gen — înșiruite într-un unic colier care descrie cercul cel mare, „supratema", ideea dramatică unică a piesei. Conflictele care se succed spectaculos în fiecare tablou sînt de fapt absorbite în liniile mari ale unui conflict central, dominant, cu toate că acesta nu apare neîncetat ca atare. Procedeul, într-o formă embrionară, l-a folosit și Eschil în *Orestia*. O piesă reprezentativă pentru acest gen „cinematografic", *Comedia fericirii* de Evreinoff, transpusă pe ecran de un regizor atît de abil ca Marcel l'Herbier, a pierdut total intențiile și bogăția de idei a textului literar, transformîndu-se într-un mod surprinzător.

Este probabil că, în ciuda aparențelor, filmul este, dintre toate artele, mai puternic opus specificului dramei și teatrului. *Preludiu*, piesa pe care Ov. S. Crohmălniceanu o crede „cinematografică", este o lucrare de teatru remarcabilă, purtînd în ea unele slăbiciuni de tinerețe, pe care cronicarul *Vieții Romînești* le-a pus — senin — pe seama formulei abordate. Credem cu fermitate în talentul și în vocația deosebită pentru teatru a Anei Novac. Originalitatea pieselor sale se alimentează vizibil dintr-o remarcabilă aplicație pentru teatru. Este și firesc să fie astfel. Între originalitate și specificul literaturii dramatice nimic nu se poate interpune. Dimpotrivă.

Scanned with OKEN Scanner

ACTUALITATE ȘI BIROCRATISM

Nimeni nu-și poate îngădui în zilele noastre să lanseze literaților chemări patetice spre temele trecutului îndepărtat, fără a se acoperi de ridicol. În întreaga lume scriitorii inspirați și autentici palpită intens la zbuciumul veacului. Este adevărat că nu de puține ori sînt resuscitate astăzi motivele vechilor tragedii antice sau eposul legendelor populare. Dar în cele mai multe cazuri, sub hainele largi ale eroilor străvechi respiră oameni profund moderni. Antigona lui Anouilh sau Galileu al lui Brecht sînt sensibili la mișcările proprii epocii noastre, pun întrebări și formulează răspunsuri în numele spectatorului care le ascultă cu emoție. Ivan cel Groaznic s-a reîntrupat în epopeea dramatică a lui Alexei Tolstoi spre a vorbi oamenilor despre măreția patriotismului în zilele grele ale războiului de apărare. Era noastră se consumă într-o atmosferă fierbinte în care cad lumi vechi și se ridică noi edificii sociale. Pana scriitorului trebuie să fie din cîlți, iar călimara zidită în mucegai, pentru a nu se dărui vieții impetuoase care ne învăluie și ne justifică.

Scanned with OKEN Scanner

Este firesc, aşadar, să se pună accentul pe îndreptarea scriitorilor către temele actualităţii. Este cu atît mai firesc ca această chemare să răsune cu o gravitate excepţională în ţările care construiesc societatea socialistă, acolo unde se nasc probleme noi şi se dau răspunsuri aşteptate de veacuri întregi. Vorbind despre dezbaterea problemelor actuale, despre reflectarea fenomenelor vremii noastre, formulăm comandamentele care condiţionează nemijlocit strălucirea artistică, valoarea distinctă a contribuţiei generaţiilor de azi la tezaurul secular al artei. Sîmburele din care creşte personalitatea artistului este colorat violent cu acuarela timpului. Este greu de crezut că originalitatea artistică poate înflori pe maidanurile atemporalităţii.

Bătălia pentru menţinerea literaturii noastre în pas cu viaţa nu ni se pare însă de loc simplă. Vorbim adesea despre „tematica actualităţii" dar nu de puţine ori această tematică este onorată în mod formal după o înţelegere strîmbă şi îngustă. Întîlnind în repertoriul unor teatre specificaţii de genul: „vom juca o piesă pe tema industrializării", ne-am întrebat cu grijă ce gîndesc conducătorii artistici ai acestor instituţii de artă despre „teme" şi despre „actualitate". Cum va arăta o piesă confecţionată „pe tema industrializării"? Ce se va pune în scenă la teatru? O demonstraţie economică cu ultimele modele electro-mecanice sau o emoţionantă poveste cu oameni ai epocii industrializării socialiste? Din păcate, nu este limpede pentru toată lumea că prin „tematica actuală" în artă nu ne putem gîndi decît la explorarea artistică a timpului nostru, ajungînd mereu mai aproape de ideile şi simţămintele, conflictele şi procesele sufleteşti proprii oamenilor de azi. Închinîndu-şi opera oamenilor care construiesc socialismul, înfăţişînd problemele, frămîntările şi bucuriile lor, scriitorii pot făuri imagini trainice despre această epocă,

Scanned with OKEN Scanner

fără a se servi de etichete tematice false și formule de felul celei amintite mai sus. Succesul *Cetății de foc*, aplauzele cu care au fost întîmpinate *Preludiu* și *Ziariștii*, prețuirea unanimă de care se bucură *Citadela sfărîmată* se datoresc apropierii — într-o măsură mai mică sau mai mare — de mișcarea lăuntrică a eroilor, de substanța morală a oamenilor epocii noastre.

Dimpotrivă, în urma interpretării simpliste a însemnătății tematice actuale, au putut fi jucate piese ca *Simion Albac* („tema șantierelor de construcții") sau *Inima noastră* („tema colectivizării"), deși în aceste lucrări caracterele erau inconsistente, ciocnirea ideilor simplificată puternic, figurile pozitive compromise prin șablonizare. Autorii acestor piese nu înțeleseseră desigur că în cadrul procesului uriaș de construcție și socializare apar și se dezvoltă nenumărate teme de viață socialistă în care oamenii se luptă, se lovesc, cîștigă bătălii și-și declară pasiunile într-o gamă amețitor de bogată a sentimentelor, proprii omului care s-a eliberat pe el însuși.

C. S. Stanislavski s-a opus propunerii unor actori ai Teatrului de Artă de a se pregăti un spectacol aniversar de 7 Noiembrie compus din tablouri și scene disparate scrise de autori diferiți, justificîndu-și astfel poziția : „Noi ne-am impus prin ansamblul nostru și prin realizările scenice veridice, prin înfățișarea profundă *a unei singure teme*. Nu putem prezenta *trei-patru teme* într-un singur spectacol, chiar dacă ele au legătură directă cu revoluția... Subliniez cu tot dinadinsul că într-un teatru de dramă trebuie să se reprezinte întotdeauna o dramă, adică o acțiune care să se desfășoare pe baza unei singure teme și care formează piesa..." Urmînd sfatul lui Stanislavski s-a jucat nu un spectacol „coupé", ci o dramă închinată revoluției și anume *Trenul blindat*.

Scanned with OKEN Scanner

După Stanislavski aşadar, tema unei piese configurează conflictul său specific şi inalterabil. În spectacolul „coupé" urmau să se joace fragmente din Gorki, Leonov, Vsevolod Ivanov, toate legate de revoluţie, dar pentru Stanislavski devenise evident că, deşi închinate aceluiaşi eveniment, fragmentele disparate nu aveau o „temă" comună. Ele răspundeau, fiecare într-un alt chip, sarcinii dificile de a evoca zilele Marii Revoluţii prin atacarea unei teme distincte, a unor conflicte deosebite.

Schematizînd şi birocratizînd ideea atacării pe un larg registru a tematicii de actualitate, unii dramaturgi au pierdut din vedere faptul că astăzi drama realistă este prin excelenţă o dramă de idei şi nu o simplă expunere dramatizată a unor banalităţi răsuflate. În această privinţă nu se poate să nu ne amintim că definind „dramatismul poetic al vieţii" ca „încleştarea unor idei opuse şi ostile îndreptate una împotriva alteia", Bielinski sublinia că ideile care alimentează conflictul dramatic „se manifestă sub forma pasiunii, a patosului", precizînd astfel că lupta de idei se reflectă în dramă printr-o puternică ciocnire a pasiunilor omeneşti. Este evident că o piesă bine intenţionată, cum a fost *Indrăgostiţii* Mariei Banuş, n-a izbutit să transmită mesajul său ideologic, tocmai din cauza consumării sale în pîlpîirile palide ale unor suflete îngheţate. În *Schimbul de onoare* vehemenţa placidă a eroului pozitiv a prăbuşit încet şi sigur întregul eşafodaj al conflictului.

În fond, problema atacării cu succes şi entuziast a tematicii actuale în dramaturgie este strîns legată de evitarea pericolului de a converti cu seninătate drama de idei la plăsmuirea tezistă care eşuează firesc în mlaştinile învecinate ale idilismului sau negativismului. Pericolul înlocuirii ciocnirii vii între oameni adevăraţi cu construirea exterioară a unui conflict „cu teză" nu este o apariţie nouă. Jules Renard se plîngea încă la începutul secolului,

Scanned with OKEN Scanner

după vizionarea unei piese de Émile Fabre, cu privire la piesele „în care trebuie strigat ca unor surzi banalități de repetiție generală". „Arătați-mi dacă vreți, scria Renard cu acest prilej, sufletul unui financiar; îmi pasă prea puțin cum arată jacheta sa." Vechile practici ale pieselor teziste burgheze nu au nimic comun cu măreția temelor actualității noastre socialiste, cu varietatea și bogăția sufletească a oamenilor noștri.

Am privit zilele trecute într-un ziar portretul maistrului petrolist Dumitru Arjan. Portretul unui contemporan. În privirile sale pătrunzătoare, în zîmbetul său stăpînit, în ridurile care-i încrețesc pielea feței, am citit un suflet pasionat și mi-am imaginat povestea drumului său aprig prin viață. Este firesc să așteptăm creații puternice, vii despre gîndurile, bătăliile și visurile unor astfel de oameni. Este tot atît de firesc să nu ne resemnăm cu îndeplinirea birocratică a unui plan „tematic", dacă pe scenă asemenea oameni sînt sărăciți de sentimente și idei, dacă — parafrazîndu-l pe Renard — în loc de sufletul unui constructor, ni se oferă — vai! — numai salopeta sa.

Drumul către actualitate trece obligatoriu prin inimile aprinse ale oamenilor de astăzi.

Scanned with OKEN Scanner

PROBLEMELE TEATRULUI NAȚIONAL

ÎN CĂUTAREA STILULUI...

Discuția în jurul problemelor Teatrului Național cred că a început cu un secol și cîțiva ani mai în urmă. Atunci a și apărut, puțină vreme, pasionanta *Gazetă a Teatrului Național*, în care s-a scris cu înfocare, deși în semichirilică, despre spectacole și despre principii. Bineînțeles discuția a luat mereu forme noi, complicîndu-se neîncetat și neliniștind pe rînd pana lirică a lui Cezar Bolliac, inima aprinsă a marelui Eminescu, ponderea academică a unui Pompiliu Eliade. Mai tîrziu, cînd teatrul particular a promovat deschis principiul comercial al spectacolelor, Teatrul Național a strîns toate nădejdile apărătorilor artei realiste, nădejdi care au fost atît de des înșelate. Direcțiile birocratice și necompetente au provocat pronunțarea răspicată a protestului luptătorilor îndrăzneți care au scos spada în numele artei adevărate, împotriva tăierii punților teatrului către freamătul viu al contemporaneității. Direcțiile curajoase și ferme au ridicat în răstimpuri steagul tradițiilor culturale înaintate.

Azi, Teatrele Naționale (și în primul rînd Teatrul Național din București) au o poziție simțitor mo-

Scanned with OKEN Scanner

dificată. De mulți ani el nu mai este în capitala țării singurul teatru de stat. Sarcinile care privesc educarea publicului, cît și cele referitoare la dezvoltarea dramaturgiei originale, au fost preluate de întreaga noastră mișcare teatrală. Discuția despre Teatrul Național a fost reluată însă pe drept cuvînt. Revista *Teatrul* are meritul de a fi organizat o nouă ediție a acestei vechi dezbateri, ținînd seama de o nouă problematică, care ridică alte întrebări și cere stăruitor formularea unor răspunsuri inedite. Urmărind în două numere ale revistei intervențiile întemeiate ale cîtorva regizori și actori, la care se adaugă, lapidar, cuvîntul unui autor dramatic, am înțeles mai bine cît de vie este preocuparea oamenilor noștri de teatru pentru soarta și rosturile vechiului lăcaș de muze.

Am putut asista astfel la un sever examen medical al numitului teatru, în care simptomele sînt cîntărite pe ambele părți, deși nu fără oarecare grabă. Ne-a surprins mai întîi regretul excesiv al unor participanți la discuție, pentru un trecut înnobilat artificios în perspectiva amintirilor emoționate. Noi preferăm dragostea vie, activă pentru bătrînul „Național", dragoste care pornește tocmai de la încrederea în tinerețea sa veșnică, în disponibilitățile sale largi către o continuă înnoire. Nu trebuie să părăsim ceea ce este prețios în tradiția unui teatru care a înfruntat, aproape singur, valurile indiferenței și trivialității timp de peste un secol. Printre crenelurile acestui bastion înaintat s-au produs însă — nu rareori — tragice surpări interioare. În timp ce cavalerii neînfricați de pe metereze își cheltuiau cu zel talentul și entuziasmul, în plușurile cabinetelor directoriale și-au făcut culcuș — o ! de cîte ori — comandanți care purtau cu trufie jalnicul panaș al incompetenței.

Multe dintre răspunsurile celor anchetați de revista *Teatrul* nu se remarcă printr-o rostire categorică a soluțiilor, în ordinea însemnătății lor.

Scanned with OKEN Scanner

Întrebarea s-ar putea formula pe scurt: „Cum să dăm Teatrului Național strălucirea ce i se cuvine?" Și, în strînsă legătură cu aceasta: „Pe ce cale Teatrul Național poate să-și dobîndească un stil propriu?" Și acum iată din „soluțiile" pronunțate în discuția amintită mai sus: 1. să reclădim edificiul Teatrului Național; 2. să readucem la Național actori și regizori din vechea sa formație, care s-au răspîndit la alte teatre; 3. să ne îngrijim de dezvoltarea tineretului artistic și, între altele, 4. să ne îngrijim de înaltul nivel al repertoriului.

Primele două „soluții" pornesc de la ideea unei „reîntoarceri". Undeva pe traseu firul s-a defectat. Să ne întoarcem pentru a restabili legătura cu trecutul. Numai așa vom regăsi „stilul Naționalului", par a gîndi autorii unor asemenea soluții. S-ar putea însă întîmpla ca întreaga instalație să se fi învechit iremediabil și, în loc să ne îndreptăm spre înapoi cu o viteză maximă, să fie necesar să străbatem cu noile cabluri în mînă kilometri noi, tulburător de necunoscuți și teribil de interesanți. Bineînțeles, un nou local pentru Teatrul Național este foarte necesar, dar nu aci vom găsi explicația cu privire la pierderea „stilului". Am asistat anul trecut, în sala strîmtă a unui fost teatru de comedii picante, la un spectacol cu *Apus de soare*, care a demonstrat, în mare măsură, cum ar putea fi „stilul" primei noastre scene. Plecarea de la Național a unui număr de actori și regizori, ca și venirea altora, formați pe alte scene, poate — desigur — prejudicia într-o măsură păstrarea integră a unui stil, dar acest schimb de forțe ar fi putut duce totodată la o reîmprospătare a vechii ambianțe și a vechilor maniere scenice. De altfel, astăzi e greu de spus cît de nefericit a fost acest amestec, cînd el a dat Teatrului Național asemenea interpreți ai lui Caragiale cum a fost Ion Talianu, cum sînt Al. Giugaru, Radu Beligan, Marcel Anghelescu, toți veniți de pe scenele teatrelor particulare. Pe scena

Scanned with OKEN Scanner

din 13 Septembrie a Teatrului Armatei, s-a reprezentat în stagiunea trecută un spectacol cu *Fîntîna Blanduziei*, care amintea puternic linia mare a Teatrului Național. Totuși în afară de regizor și patru actori (dintre care doi în roluri episodice), ceilalți interpreți nu descindeau din vechiul teatru, iar unul (N. Gărdescu) venea de-a dreptul din teatrul ușor.

Urmărind „discuția" din lunara noastră revistă de teatru, mi s-a părut îmbucurător că actori de prestigiu pun cu ascuțime problema unei preocupări mai atente pentru creșterea tineretului din teatru, dar n-am înțeles încă ce trebuie să facem anume pentru a provoca apariția dintre cei tineri a înlocuitorilor mult așteptați ai lui Toni Bulandra și Mihai Popescu, ai Marioarei Voiculescu și Soniei Cluceru.

Este adevărat că avem nevoie de o scenă mai potrivită primului teatru al țării, că trebuie să ținem seama de necesitatea închegării unui ansamblu omogen, că avem totul de așteptat de la modul în care ne ocupăm de tineri, că este nevoie de competență și de entuziasm și de sacrificiu... O bună parte dintre autorii articolelor publicate de revista *Teatrul* sub marginalul discuțiilor trec însă la urmă și destul de rapid peste cauza cauzelor, se pierd în hățișuri laterale, se mulțumesc cu puțin, iar — uneori — (și numai unii dintre ei) cred cu stăruință că toată problema stă în reconstituirea cît mai exactă a unui stil ce ar fi aparținut Teatrului Național din București.

Dar despre care stil este vorba? Despre stilul melodramatic al lui Mihail Pascaly, sau despre maniera realistă a bătrînului Millo, despre școala romantică a lui Constantin Nottara, sau despre jocul pasional al Aristizzei Romanescu? De-a lungul timpurilor Teatrul Național a suferit influențe diverse și a selectat în timp ceea ce-i convenea mai ales. Nu au trecut fără urmări prin sala

Scanned with OKEN Scanner

teatrului nici Mounet-Sully, nici Le Bargy, nici Sarah Bernhard sau Eleonora Duse. N-au fost ușor uitați Novelli sau Alexander Moissi, sau Ludmilla Pitoëff. Pe scena teatrului s-au întîlnit concepțiile clasicizante ale lui Pompiliu Eliade și simpatiile pentru naturalism ale lui Alexandru Davila. „Stilul" teatrului s-a modificat neîncetat. La noi în teatru n-au funcționat legile aspre ale „Comediei Franceze" care au menținut casa lui Molière — cel puțin în aparență — în ipostaza unui muzeu de antichități. Să reconstituim întocmai stilul Teatrului Național din anii 1930—1944? Să supunem primul teatru la această operație arheologică, cu seninătate? Ne-am situa astfel, desigur, împotriva tradiției adevărate a teatrului nostru, negîndu-i dreptul la înnoire, silindu-l — și siluindu-l — să se întoarcă cu spatele la viață. Este desigur necesar să legăm mai trainic firele vechilor tradiții convertindu-le însă firesc la răspunsurile pe care actualitatea le așteaptă. Trebuie să găsim punctul cel mai indicat pentru lansarea Teatrului Național într-o nouă etapă de mari realizări, în care vechile sale farmece să reapară mai proaspete ca oricînd.

Există un specific nealterabil al marilor creații de pe vechea scenă a Naționalului, care a absorbit și a stilizat maniere și „școli" felurite, îmbogățindu-se continuu în strînsă legătură cu drumul dramaturgiei originale românești. Acest specific, această melodie unică nu izvorăște din nebulozități aburinde care rătăcesc în anume cercuri actoricești, și sub cupola unei anume construcții. Stilul Teatrelor Naționale a fost mai ales stilul dramaturgiei românești. Stilul interpretării scenice a lui Alecsandri și Caragiale și — în al doilea rînd — stilul strălucit al reprezentării unei anumite părți (și vom vedea care anume) a „marelui repertoriu" universal.

Iată de ce nu localul și nu anume omisiuni din ansamblu ne vor da cheia mult așteptată. Totul,

Scanned with OKEN Scanner

dar absolut totul, depinde de repertoriul scenelor Naţionalului. În lista repertoriului se pot înscrie premisele promovării unui stil strălucit, a unei şcoli de mare prestigiu, după cum tot aci se pot ascunde sursele viitoarelor eşecuri.

O discuţie despre promovarea unui stil propriu Teatrului Naţional ? Problema merită toată atenţia. Dar dacă e vorba despre stil în teatru, nu ne putem declara adepţii proclamării unei tehnici teatrale sterile. Nu aparţine teatrului realist practica potrivirii textelor literare la o formulă scenică proclamată aprioric. Stilul teatrului se profilează în substanţa preferinţelor sale literare. O dezbatere despre stilul unui teatru nu poate porni decît de la cercetarea atentă a catalogului său de piese. Ceea ce vom încerca să facem cu privire la Teatrul Naţional din Bucureşti.

CERINŢELE REPERTORIULUI

Listele vechilor repertorii ale Teatrului Naţional, din primele decenii ale veacului, surprindeau la prima vedere prin compoziţia lor eclectică. În aceeaşi stagiune erau adeseori puse alături sunetele grave ale *Electrei* lui Sofocle, cu sclipirea fadă a unei comedii de A. de Herz, satira vindicativă din *Revizorul* cu dramoletele plîngăreţe ale unui Al. Florescu. Glasul propriu al Naţionalului răsuna însă cristalin în anumite seri. „Stilul" său s-a impus în repertoriul clasic romînesc, în marele repertoriu romantic, şi, adeseori, în cîteva dintre cele mai de seamă tragedii ale Antichităţii. Pe drept cuvînt marii actori ai generaţiilor trecute au rămas legaţi de tristeţea înţeleaptă a lui Horaţiu *(Fîntîna Blanduziei)*, de clocotul tragic al sfîrşitului marelui Ştefan *(Apus de soare)*, de vorba aspră şi răspicată

Scanned with OKEN Scanner

a Ancăi din *Năpasta* sau de elocvența poticnită a ilustrului domn Nae Cațavencu. N-au putut fi uitați Nottara în Oedip, Liciu în Ștefăniță Vodă, Aristide Demetriad în Zefir, Marioara Ventura în *Hero și Leandru*. Cum era și firesc, Teatrele Naționale și-au legat indisolubil destinul de drumul dramaturgiei românești, îndeplinind totodată înalta magistratură a conservării marilor clasici ai lumii, cu o fervoare întru totul remarcabilă. Condiții specifice dezvoltării școlii teatrale românești au acordat suprema măiestrie teatrului clasic în versuri, rostirii marilor tirade și, prin consecință, înveșmîntării pronunțat romantice nu numai a dramelor schilleriene, dar chiar și a tragediilor marelui Shakespeare. Iată de ce pentru un nou *Hamlet* pe scenele noastre este, desigur, totul de făcut, în vreme ce reprezentînd *Don Carlos*, cel mai recent spectacol nu s-a putut sustrage vechii tradiții. Deși a fost adeseori jucat la Național, Ibsen rămîne pentru noi într-un anume sens aproape inedit. *Scrisoarea pierdută* și *Apus de soare*, *Coana Chiriță* și *Vlaicu Vodă* renasc însă mereu în viziuni scenice care pun, mai mult sau mai puțin, în valoare vechile contururi tradiționale. Măiestria noilor regizori se întrece în aceste spectacole să lumineze mai puternic sensurile pieselor clasice românești, împlinind legatul unor generații trecute și amplificîndu-l. Calboreanu este însoțit în scenă de umbra lui Nottara, iar Costache Antoniu ciocnește nu o dată în finalul *Scrisorii* cu fantoma lui Iancu Brezeanu. Vechile generații au lăsat o moștenire demnă de respect. Există o tradiție prețioasă în interpretarea dramei romantice, un complex de trăsături nobiliare care pot deschide drumul către pronunțarea marilor înțelesuri ale tragediilor clasice. Există — mai ales — (și aceasta este zestrea cea mai de preț) un anume stil național, crescut din resursele literaturii dramatice românești și îmbogățit de la cantonetele lui Alecsandri la accentele pătimașe ale domnișoarei Nastasia, cu

Scanned with OKEN Scanner

zeci de coarde și tonuri, înrudite și totuși atît de diverse. După eliberare, această tradiție a fost dusă mai departe, adăugîndu-se acorduri noi, tulburătoare.

Discutînd despre regăsirea stilului Teatrelor Naționale, nu putem să ne restrîngem sarcinile la preluarea strîmtă, limitativă a vechilor tradiții. Nu încape îndoială că este necesar să depășim în multe privințe registrul redus al vechiului stil scenic lăsat nouă moștenire. Testamentul vechilor credințe realiste, transmise peste decenii, constituie un suport salutar pentru construirea unui stil mai bogat, strălucind în zeci de nuanțe, stil care se va reliefa mereu mai deplin prin deslușirea artistică, originală și profundă a operelor vechi și noi ale dramaturgiei. Bineînțeles această vastă operă de explorare artistică trebuie axată pe cîteva linii directoare. Pentru Teatrele Naționale cultivarea în primul rînd a dramaturgiei romînești, clasice și moderne, ca și păstrarea neîntreruptă a tradiției valorificării marelui repertoriu clasic nu rămîn simple datorii sentimentale pentru un trecut respectabil. Nu putem lipsi Teatrele Naționale de repertoriul lor specific, fără a le osîndi la pierderea personalității. Defecțiunile vechiului stil al Naționalului nu sînt congenitale. Ele se dovedesc, la o privire mai atentă, anomalii de creștere, cauzate mai ales de întocmirea arbitrară a programului său artistic, concretizat în lista de repertoriu. Adevărații oameni de teatru au înțeles foarte bine acest lucru. Nu ni se pare de loc întîmplător că venind la direcția Teatrului Național din București „modernul" Alexandru Davila, înamorat fără destul discernămînt de Ibsen ca și de Bataille, a deschis prima sa stagiune cu un spectacol în care așeza față în față, ca într-o cuminte lecție de școală, *Căldarea* lui Plaut cu *Avarul* de Molière, spectacolul imediat următor fiind *Nevestele vesele de la Windsor*. Davila înțelesese foarte bine că Naționalului i se

Scanned with OKEN Scanner

cerea să oficieze în odăjdiile sacerdotale ale artei, cu febra predicatorului civic, îndeplinirea sarcinilor sale educative.

Toate aceste gînduri ne-au cercetat de curînd la lectura ultimei redactări a repertoriului Teatrului Național din București, teatru care poartă dulcea povară a numelui lui Caragiale. În cele paisprezece spectacole programate am găsit un repertoriu interesant, cu preocupări variate, mărturisind un gust artistic cert și — neîndoielnic — intenții principial lăudabile. Dificultățile încep însă să se ivească din momentul în care ne reamintim că în această listă se exprimă laconic programul primei noastre scene. Ne aducem atunci aminte de sarcinile specifice ale acestei instituții și de discuțiile aprinse în jurul căutării stilului său. Presupunînd că noua clădire a Naționalului s-ar ridica ca prin minune în fața noastră, sclipind în mii de lumini și că toți actorii „vechii școli" s-ar fi reîntors, precum fiul risipitor (revendicări formulate în discuția din revista *Teatrul*), în ciuda cadrului potrivit și a unui ansamblu reomogenizat, este cu totul improbabil că stilul Teatrului va fi regăsit în actuala întocmire a repertoriului.

Ne vom îngădui să însemnăm aci cîteva dintre nedumeririle noastre. Astfel, deși din opera lui Caragiale nu figurează în repertoriul permanent decît *Scrisoarea pierdută*, în actuala stagiune nu este prevăzută nici o premieră din comediile marelui dramaturg. Alecsandri este de asemenea uitat. Și Davila. Și Hașdeu. Și Delavrancea. Și bătrînul Costache Caragiale. La Teatrul Național din București nu se va juca în această stagiune nici o lucrare clasică românească în premieră.

Din repertoriul clasic universal sînt programate *Furtuna* de Shakespeare și *Ulciorul sfărîmat* de Kleist. La Teatrul de Stat din Baia Mare, în aceeași stagiune, vor vedea lumina rampei trei mari clasici. La Teatrul German din Timișoara, de asemenea,

Scanned with OKEN Scanner

trei. La Teatrul Național din București vor fi numai două spectacole închinate clasicilor străini. Ca și la Bîrlad, ca și la Petroșani, teatre cu alte forțe și cu alte datorii.

Impresia unui oarecare arbitrar, și evidențierea rolului însemnat pe care pare să-l fi jucat întîmplarea în alcătuirea repertoriului sînt întărite de alegerea curioasă din întreaga operă a lui Bernard Shaw a pieselor într-un act *Doamna neagră din sonete* și *Omul destinului*, iar din comediile inegalului Eduardo de Filippo, tocmai a *Fantomelor* sale destul de puțin substanțiale.

Sarcini covîrșitoare, transmise prin cele mai bune tradiții ale teatrului, cer Teatrului Național să consacre și să participe intens la finisarea operelor dramatice originale. După premiera unor piese ca : *Înșir-te mărgărite* de V. Eftimiu, *Manasse* de Ronetti Roman, *Cometa* de Anghel și Iosif, Teatrul Național a reluat aceste succese stagiuni de-a rîndul, modificînd distribuțiile și provocînd nu o singură dată, în lumina examenului sever al rampei, împliniri artistice remarcabile. Trebuie să înțelegem că alături de reluarea în noi viziuni a unor piese ca : *Omul cu mîrțoaga* sau *Steaua fără nume* divorțul categoric de lucrările cele mai bune ale noii dramaturgii este nefiresc, provocînd pe nedrept o ruptură care se resimte între piesele mai vechi și cele mai proaspete debuturi. Spectacole care să reia în noi versiuni mai izbutite, aproape definitive, piese vii, de cronică a contemporaneității, cum ar fi *Cetatea de foc* revin tocmai teatrului care a vegheat peste un secol la destinele dramaturgiei noastre naționale.

Unele dintre observațiile noastre, cu privire la repertoriul Teatrului Național, apelează cu necesitate la tradiții și vechi obiceiuri ale teatrului nostru. Am vrea să adăugăm la acestea și revendicări care cer dimpotrivă aruncarea peste bord a unui lest ucigător care sapă încet dar sigur prestigiul și

Scanned with OKEN Scanner

rosturile unei instituții teatrale. Ne-ar place să vorbim îndelung despre exigență și intransigență în alegerea operelor literare inedite, despre exigența artistică, firească unei scene care consacră autori necunoscuți și despre intransigența absolută pentru temele lucrărilor programate. Teatrul Național din București deține și un rol călăuzitor în mișcarea noastră teatrală. Gesturile și actele sale sînt observate cu interes și imitate cu entuziasm. Iată de ce nu ni se pare potrivită înscrierea în repertoriu a unei lucrări cu slăbiciuni atît de evidente cum sînt cele ale piesei *Doctor Faust, vrăjitor* de Victor Eftimiu. Este cu adevărat greu de crezut că această lucrare plicticoasă și confuză este semnată de un scriitor cu o operă atît de interesantă. Este însă și mai greu de înțeles ce a condus Teatrul Național la reprezentarea acestei lucrări. La capitolul dramaturgiei originale cum am putea să nu subliniem că numărul de lucrări pe teme actuale legate de problematica construirii socialismului este cu totul insuficient pentru cele două scene ale teatrului? Numai două dintre cele paisprezece piese pe care le vom vedea în această stagiune, în casa lui Caragiale, răspund unor probleme actuale. Numai două din cele paisprezece titluri care figurează în repertoriu aduc pe scenă pe eroii timpului nostru.

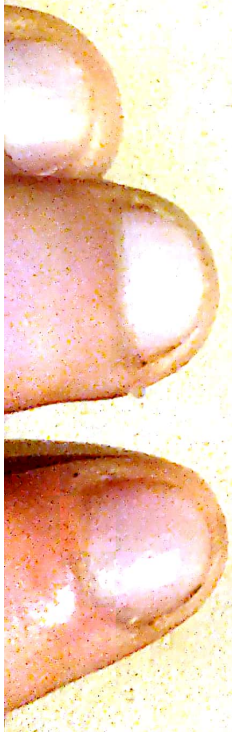
Repertoriul Teatrului Național condiționează neîndoielnic noua sa înflorire. Aci, în paginile repertoriului se pot dezvolta sau nu trăsăturile caracteristice ale stilului său distinct. Repertoriul din actuala stagiune, fără a fi lipsit de merite, poartă încă pecetea arbitrarului. Nu se simte în rîndurile sale acea gravă și desăvîrșită unitate lăuntrică, care să-i asigure victoria. Nu se distinge în mozaicul de piese care-l compun conștiința deplină a sarcinilor sale sociale, față de un spectator sever, preocupat intens de frămîntările contemporaneității. Într-una din cronicile sale incisive, Caragiale acuza Teatrul Național că pregătește în bucătăria sa rudimentară

Scanned with OKEN Scanner

o singură mîncare, searbădul stufat de ceapă. De multă vreme lista de bucate a Naţionalului s-a modificat simţitor. Conducerea Teatrului Naţional a realizat desigur, faţă de anii trecuţi, un repertoriu mai îngrijit. Exigenţele publicului sînt însă îndreptăţite. Nu se mai mulţumeşte astăzi nimeni nu numai cu stufat, dar nici cu o alăturare întîmplătoare de titluri şi autori. Repertoriul nici nu este de altfel o simplă listă de bucate, ci un program de luptă şi, totodată, un caiet de sarcini ideologice.

Scanned with OKEN Scanner

o singură mîncare, searbădul stufat de ceapă. De multă vreme lista de bucate a Naţionalului s-a modificat simţitor. Conducerea Teatrului Naţional a realizat desigur, faţă de anii trecuţi, un repertoriu mai îngrijit. Exigenţele publicului sînt însă îndreptăţite. Nu se mai mulţumeşte astăzi nimeni nu numai cu stufat, dar nici cu o alăturare întîmplătoare de titluri şi autori. Repertoriul nici nu este de altfel o simplă listă de bucate, ci un program de luptă şi, totodată, un caiet de sarcini ideologice.

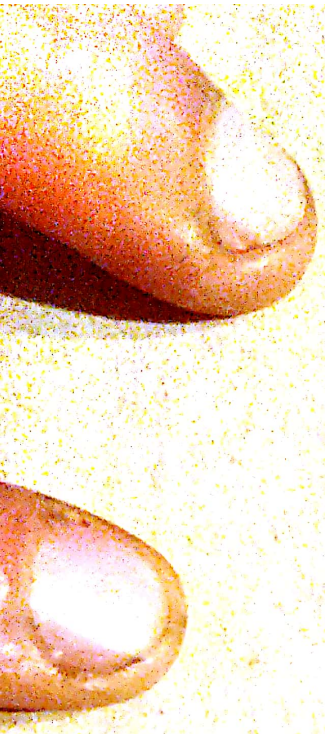


Scanned with OKEN Scanner

DRAMĂ ȘI SPECTACOL

(1955—1957)

Scanned with OKEN Scanner



Cronicile din acest capitol al volumului de față au apărut între anii 1955—1957 în *Gazeta literară*. În volum ele au fost împărțite în trei grupe : a. literatura dramatică romînească inedită ; b. literatura dramatică romînească — reluări ; c. literatura dramatică străină, clasică și modernă.

Scanned with OKEN Scanner

SCURT COLOCVIU INTRODUCTIV

Semnatarul cronicii dramatice a fost surprins într-una din zilele trecute de vizita unui grup de preopinenți cu principii. Un profesor, un actor și un spectator care nu și-au declinat titulatura întreagă l-au chestionat fără milă timp de mai multe ceasuri. Socotim potrivit să prezentăm mai jos, drept introducere la cronica din acest an, unele fragmente din discuția care a avut loc și anume... cele mai esențiale.

Profesorul: Aș avea de obiectat asupra denumirii cronicii dumneavoastră. Nu vi se pare cam pretențioasă și într-o măsură chiar învechită emblema „cronicii dramatice"? Există probabil la dumneavoastră o străduință secretă de a vă plasa alături de predecesori, ceea ce vă îndeamnă la păstrarea unui titlu care ni se pare nu numai ieșit din uz, dar în același timp pasibil de confuzii regretabile. Obișnuim să denumim dramatic un fapt, un fenomen care atinge acordurile grave ale dramei. Or, cronica dumneavoastră nu intenționează să fie în sine dramatică — scuzați-mi ironia —; ea înre-

înregistrează și discută viața contemporană a teatrului. „Cronica teatrală" este desigur un titlu mai banal, dar fără îndoială mai potrivit.

Cronicarul: Îmi veți permite să nu vă contrazic întru totul. Ar fi absurd să acordăm o importanță extremă unei probleme atît de minore. Ați înțeles bine că intenționez să urmez calea unor predecesori de prestigiu, dar nu numai în privința titulaturii cronicii. Pentru dumneavoastră „cronica dramatică" reprezintă o emblemă învechită ; pentru mine este mai ales o convenție prin care îmi place să cred că se precizează linia de analiză a spectacolelor curente. „Cronica teatrală" îmi displace pentru accentul care pare să-l pună pe însemnătatea spectacolului. Eu cred în primatul absolut al dramei în spectacol și mă simt infinit mai bine sub steagul cronicii dramatice.

Actorul: Cred că nu sînteți departe de adevăr. Îmi amintesc cuvintele scrise de Jean Louis Barrault în încheierea *Reflecțiilor despre teatru* (1949) : „Este adevărat că un teatru poate să aducă mult autorilor, dar numai în al doilea rînd. Primul aport — aportul motor — îl aduce tocmai autorul. El este CREATORUL."

Cronicarul: Sînt sincer surprins că dumneavoastră, ca actor, recunoașteți fără sfială acest adevăr simplu. Teatrul își neagă propria sa esență, negînd hegemonia textului literar, întrucît sarcina sa este tocmai de a da strălucire scenică mesajului de idei al scriitorului.

Profesorul: Mi se pare necesar să vă atrag atenția că vă contraziceți propriile opinii. Ați făcut recent atîta caz de „caracterul scenic al dramei", încît mi-e teamă că, negînd însemnătatea spectacolului, vă situați în poziția unui diletant în goană după opinii senzaționale, pe care le părăsește cu o dezinvoltură regretabilă.

Scanned with OKEN Scanner

Cronicarul: Nu poate fi vorba de o negare a însemnătății spectacolului. M-am referit la cu totul altceva împotrivindu-mă ideii primordialității actului scenic asupra actului literar. Nu trebuie să ne pierdem cumpătul printre termeni și formule. Nu fac nici un act extravagant afirmînd că teatrul își pierde orice sens, ocolind atribuțiile sale de interpret genial al operei dramatice. Accentuînd asupra acestui principiu, mi se pare că nu contrazic, ci dimpotrivă, implic ideea caracterului scenic al dramei, care este creată tocmai în vederea interpretării în lumina magică a rampei.

Actorul: Înțeleg din aceste principii — între altele — că veți acorda anul acesta o însemnătate sporită cercetării modului în care teatrul valorifică textul dramatic. Și dacă nu mă înșel, surprind, în această direcție, un ușor accent autocritic cu privire la cronicile stagiunii trecute.

Cronicarul: Într-adevăr, mă voi preocupa de aici înainte mai amplu și — dacă voi izbuti — mai profund de elementele interpretării dramei, încercînd, între altele, și metoda comparării modalităților variate de punere în scenă a aceleiași piese, la mai multe teatre. În ceea ce privește aluzia dumneavoastră critică, aveți perfectă dreptate. Greșeala de a subestima datele specifice ale fiecărui spectacol trebuie evitată cu orice preț.

Profesorul: Am reținut din declarațiile dumneavoastră că atribuiți teatrului o forță magică pe care ați și numit-o astfel, în repetate rînduri. Nu știu dacă sînteți informat că unii dintre cei mai de seamă oameni de teatru moderni, și în primul rînd Bertolt Brecht, neagă categoric caracterul magic al teatrului.

Cronicarul: Problema merită să fie discutată. Brecht se ridică împotriva principiului „celui de-al patrulea perete" care separă fictiv scena de sală, atunci cînd spectatorul capătă iluzia partici-

Scanned with OKEN Scanner

pării la o acțiune reală spontană. Brecht crede absolut necesară structurii realiste a teatrului provocarea unei atitudini obiective și critice a spectatorului față de actul scenic. De aci decurg, firește, sarcini cu totul noi pentru actor, care este solicitat stăruitor să nu accepte confundarea sa cu personajul pe care-l interpretează. Actorul ar urma să se obiectiveze la rîndul său „citîndu-l" pe eroul său, dar refuzînd să sufere în locul acestuia. Ideile lui Brecht sînt seducătoare, dar mi se par cu totul discutabile. Evident, teatrul nu trebuie să mistifice, dar renunțînd să dea — în cadrul unor convenții acceptate de sală — iluzia realității, el își pierde strălucirea și rostul. În ceea ce privește obiectivarea actorului față de rol, nu o cred posibilă decît cu mari și grave daune pentru actor. Am auzit de marile succese ale trupei lui Brecht — Ansamblul berlinez — dar am bănuiala — judecînd după relatări obiective — că nici actorii săi nu au izbutit să realizeze un asemenea divorț cu sufletul personajului interpretat. Nu e nevoie să vă mai spun că prefer principiile mai vii și mai trainice ale lui Stanislavski, după care confundarea actorului cu rolul său este cheia de boltă a realizării unui spectacol de artă realistă. Cunoașteți, desigur, teribilul său „nu te cred !"...

Profesorul: Mi se pare că faceți aici un act de supunere față de tradiție. Vă sperie desigur inovația. Brecht este un pionier curajos. Stanislavski nu mai înseamnă azi o metodă revoluționară. De altfel mi se pare că, prin cele afirmate, favorizați uniformizarea stilurilor în teatru.

Cronicarul: Trebuie să constat din nou că vă înșelați. În primul rînd, consider că principiile lui Brecht merită o cercetare mai adîncă, la care ar fi bine să participe un număr mai mare de oameni interesați. Cronica noastră dramatică va trebui să cedeze locul, într-una din săptămînile viitoare, unei

Scanned with OKEN Scanner

discuții mai ample pe această temă. În al doilea rînd sînt silit să-mi închipui că ați reținut despre Stanislavski unele date cu totul incomplete. Întemeietorul „Teatrului de Artă" nu a creat un sistem rigid și nu a ridicat niciodată opreliști în calea noilor formule. Bineînțeles, principiul de bază al adevărului scenic desăvîrșit nu trebuie alterat. Dar Stanislavski însuși a încercat numeroase formule, a fost autorul unor viziuni regizorale de o originalitate surprinzătoare. Îmi voi lua îngăduința să vă citez, în legătură cu „rigiditatea" la care nu dumneavoastră faceți prima aluzie, cîteva cuvinte adresate de Stanislavski în 1924 tinerilor din MHAT : „Nu uitați că «sistemul» meu nu este un scop în sine, nu este o metodă care a încremenit în dezvoltarea ei. Întreaga metodă de lucru a Teatrului Academic de Artă pentru realizarea spectacolului poate fi dezvoltată și desăvîrșită necontenit. Încercați asupra voastră înșivă, ca actori realiști, sfaturile pe care vi le dau, discutați cu mine, arătați-mi sugestiile voastre. Să căutăm împreună o mișcare nouă, mai în concordanță cu actualitatea, în ceea ce privește rolul și procesul de creare a spectacolului."

Actorul: Sînt de-a dreptul entuziasmat. Nu sînt însă convins că acest citat din Stanislavski le este cunoscut celor mai mulți dintre regizorii noștri, care se dau drept partizani ai „sistemului".

Cronicarul: Nu este vorba de un simplu citat. Ideea aceasta, a necesității inovației, este puternic grefată pe principiile realismului scenic, atît de proprii lui Stanislavski. Citatele sînt numeroase. Cititorii stăruitori ai lui Stanislavski sînt însă mai puțin numeroși în mișcarea noastră teatrală.

Spectatorul: Ați vorbit atît de mult mai înainte despre persoana mea, încît îmi îngădui să aduc în discuție o problemă mai puțin teoretică. Să vă spun drept, nu-mi plac cronicile dramatice atunci cînd ele se prezintă sub forma unor articole închi-

Scanned with OKEN Scanner

nate unei singure probleme. Nu mă dau înapoi de la lectura unor asemenea articole. Ele pot fi deosebit de interesante. Cronica însă nu trebuie să ia unul sau altul dintre spectacole drept simplu pretext pentru discutarea unor probleme. Aștept de la cronicar judecata cuprinzătoare a piesei și a spectacolului respectiv. Vreau să știu care este părerea sa și aș dori să pot fi convins de argumentele sale.

Cronicarul: Aveți desigur dreptate... în principiu. Transformarea cronicii literare sau dramatice într-o suită de eseuri nu ni se pare a fi potrivită. Există o asemenea tendință la unii cronicari literari — mai ales tineri — dornici să se mențină, fără popas, în sferele marilor probleme. Cronica este chemată, în primul rînd, să îndrume atît publicul, cît și pe autor, să emită judecăți limpezi și globale asupra unei opere, unui spectacol, unei viziuni regizorale. Ea îndeplinește totodată și funcția de înregistrare inteligentă a faptelor artistice contemporane pentru curioasa posteritate. Nu trebuie însă să respingem cu totul posibilitatea axării unei cronici pe o problemă majoră, dacă acest procedeu, în cazul determinat, servește de minune tocmai țelul cronicii, înlesnind elaborarea judecării globale pe care o așteaptă cititorul.

Profesorul: Cronica trebuie să îndeplinească, după părerea mea, și un rol instructiv. Cronicarului îi revine sarcina să informeze larg cititorul asupra unor date cu privire la viața și opera autorului, rezervîndu-și de asemenea un spațiu însemnat pentru documentarea amplă asupra epocii în care a fost elaborată opera respectivă.

Cronicarul (parcă ar vrea să răspundă, dar se reține brusc).

Profesorul: Nu înțeleg exact sensul tăcerii dumneavoastră.

Scanned with OKEN Scanner

Cronicarul: Am să vă explic. Intenționam să-mi exprim dezacordul, dar m-am gîndit că veți interpreta ostilitatea mea față de prezența în cronică a unei largi relatări istorice, ca o atitudine ireverențioasă față de erudiție. Sfiala mea este, desigur, explicabilă... Am fost elevul dumneavoastră și m-am temut o clipă să nu trec drept un școlar care-și ascunde ignoranța sub laurii unor principii...

Profesorul: Nu vă temeți... Nu port catalogul cu mine...

Cronicarul: Voi profita de această încurajare pentru a vă declara că nu intenționez să servesc cititorilor date și informații de istorie literară decît atunci cînd voi fi împins cu necesitate în această direcție de desfășurarea analizei dramei și spectacolului. De altfel, nu voi avea acest prilej decît rar, întrucît voi da cu hotărîre preponderență în cronică pieselor românești originale și pieselor din repertoriul modern universal. Nu-i voi evita, firește, pe clasici, dar întrucît despre Shakespeare s-au spus atîtea lucruri hotărîtoare, mi se pare absolut necesar ca în cronicile noastre să ne spunem, mai întîi, cuvîntul așteptat despre ultima piesă a lui Horia Lovinescu sau despre lucrarea de debut a lui Al. Mirodan.

Spectatorul: Așadar, dați cronicii dramatice caracterul unei misiuni de bunăvoință. Veți manifesta, desigur, față de scriitorii noștri de azi cea mai largă îngăduință...

Cronicarul: Termenii pe care-i folosiți au o rezonanță bisericească cu care nu mă împac. Îngăduință ? Nu ! Cronica dramatică va urmări cu căldură lucrările valoroase, va semnala cu entuziasm aparițiile noi, dar nu se va putea opri să pună în discuție acordurile false, clișeele uzate sau falsele inovații. Dacă nutrește cu adevărat dragoste pentru literatura noastră nouă, cronicarul dramatic nu poate să ocolească calea spinoasă a criticii exi-

Scanned with OKEN Scanner

gente, chiar dacă va pierde simpatia acelor scriitori, actori sau regizori care se tem de critica sinceră și refuză discuția deschisă, socotind mai eficace comentariul șoptit pe ascuns. Cunosc, de altminteri, scriitori și oameni de teatru care au întîmpinat cu încredere criticile ce le-au fost adresate și — nu știu de ce — tocmai aceștia figurează printre valorile certe sau printre nădejdile cele mai sigure ale teatrului și literaturii noastre.

Spectatorul: Aplaud aceste promisiuni și vă promit să mi le reamintesc de-a lungul stagiunii.

Profesorul: Sînt și eu un spectator. Nu pot decît să vă aprob și apreciez pasiunea pe care o puneți în slujba opiniilor pe care le apărați. Cred însă că nu vă gîndiți să limitați cronicile la rezumate serbede, însoțite de grave sentințe. Veți urmări, desigur, trăsăturile specifice ale fiecărui autor, veți acorda, firește, toată atenția atributelor originale ale autorului, ca și ale interpreților.

Cronicarul: Nu încape îndoială. Rezumatele pieselor nu-mi par necesare de loc. Poate fi utilizat cel mult procedeul povestirii comentate, ca subterfugiu pentru deschiderea analizei propriu-zise. Cît privește explicarea modalităților de expresie proprii autorilor piesei și spectacolului, ea nu poate lipsi. Pornind tocmai de la discutarea pronunțării specifice și luminării originale a ideilor dramei, cronica va dobîndi, treptat, elementele care să pregătească și să fundamenteze concluziile sale. Drama modernă este în primul rînd o dramă de idei, încît...

Actorul: Iertați-mi întreruperea. Mă tem să nu cădeți în mrejele sociologismului vulgar...

Cronicarul: Ce vă pot răspunde la aceasta? Cum vă pot liniști în această privință? Poate tocmai asigurîndu-vă că mă voi strădui să redactez o cronică cu adevărat științifică, navigînd departe de

Scanned with OKEN Scanner

pericolul stîncilor dogmatice, încercînd să pătrund cît mai deplin sensul nemăsurat de bogat al ideilor marxist-leniniste.

Discuția a fost întreruptă de sunetul unei vechi pendule care a bătut sacadat de șapte ori. Li se reamintea astfel celor patru participanți la acest scurt simpozion că se apropie ora la care sînt așteptați la teatru. Lucrurile se petreceau în seara primei premiere din noua stagiune și nici unul dintre cei de mai sus nu și-a putut îngădui să lipsească sau să întîrzie.

Scanned with OKEN Scanner

CITADELA SFĂRÎMATĂ

de

Horia Lovinescu

Teatrul Național I. L. Caragiale-Studio

După primele reprezentații ale *Citadelei sfărîmate* s-a vorbit în cercurile teatrale cu multă insistență despre influențele care se întrevăd printre replici. Unii au legat piesa de repertoriul autorilor nordici ca Ibsen sau Strindberg ; cei mai mulți au amintit numele lui Gorki, care se impunea oricui prin similitudinea temei și a problematicii. Bineînțeles, o asemenea discuție nu este lipsită de interes. La un studiu mai amplu al autorului, ca și la o cercetare științifică a noii noastre dramaturgii, stabilirea izvoarelor literare, discutarea influențelor literaturii universale nu pot lipsi. Este aici un cîmp minunat de investigații pentru criticul literar, pe care acesta nu trebuie să și-l refuze fără a-și supune cercetarea unei limitări artificiale. În legătură cu *Citadela sfărîmată* însă, ceea ce ni se pare remarcabil este puternica legătură a piesei cu tradiția realistă a literaturii noastre. Autorul a învățat imens de la Gorki, care a dezbătut cu atîta pasiune în lucrări ca *Micii burghezi, Dușmanii, Vassa Jeleznova, Somov și alții* problemele capitale ale alegerii între bine și rău, în pragul unei

Scanned with OKEN Scanner

lumi noi care pune pentru întîia oară capăt exploatării omului de către om. Dar învățînd de la Gorki, autorul *Citadelei* a dat răspuns unei probleme puse cu deosebită tărie de către Ion Luca Caragiale.

Horia Lovinescu înfățișează în ultima sa piesă procesul familiei burgheze romînești, întemeiată pe minciună și trădare, la jumătatea veacului al XX-lea. Grigore Dragomirescu, șeful „citadelei", este un Rică Venturiano care, după ce a obținut sufragiul universal, și-a alcătuit cu osteneli și ifose o mică arhivă de familie. În tinerețea sa, Venturiano a cîștigat aplauzele și dragostea lui Dumitrache Titircă prin aplombul cu care a postulat că „familia este patria cea mică, precum patria este familia cea mare". La bătrînețe, Grigore Dragomirescu se încăpățînează să apere virtuțile de neînfrînt ale familiei burgheze. Dar de astă dată el nu stîrnește numai hohotele de rîs, ale publicului, ci și indignarea propriilor săi copii, care încep să înțeleagă că trăiesc într-o închisoare oribilă din care trebuie să evadeze cu orice preț.

Ajungînd aici, Horia Lovinescu a împletit cu necesitate firul satirei vechii familii care se prăbușește, cu accentele grave ale dramei acelora dintre tineri care, neacceptînd să fie „demni de un Dragomirescu", s-au aflat cu tot balastul unei educații viciate la răspîntia hotărîtoare a alegerii între viața nouă și vechile minciuni. Analizînd falimentul lamentabil al bazei societății burgheze, Horia Lovinescu a urmărit ce se întîmplă cu sfărîmăturile epavei. Tabloul final este dominat de o tăcere plină de înțelesuri, poate tăcerea de început de leat de care vorbește unul dintre poeții noștri. „În casa asta parcă s-a ales pămîntul de ape" — spune Emilia Dragomirescu, trăgînd lapidar concluziile dramei.

Horia Lovinescu n-a construit această ciocnire între nou și vechi pe tiparul luptei între generații, care a alimentat un număr impresionant de piese în

Scanned with OKEN Scanner

anii ce au urmat primului război mondial. Această viziune, simplificînd dintr-o dată întregul proces, ar fi întunecat tocmai adevăratul miez al conflictului. În „citadela" familiei Dragomirescu, oamenii se ordonează în raport cu poziția lor față de oameni și față de viață. Personajele incapabile să vadă fisurile mereu mai amenințătoare care anunță catastrofa „citadelei" sînt abandonate vervei satirice a scriitorului. Acesta le execută într-un ritm susținut, dezvăluindu-le pînă la capăt, pînă la esență caracterul anacronic. Grigore Dragomirescu se susține în viață consumîndu-și cu emfază propria-i imbecilitate. Perspectiva sumară asupra vieții, redusă la cele cîteva coordonate care-i asigură bunăstarea, nu rezistă în nici un fel răsturnărilor sociale care trec nepăsătoare peste „perspicacitatea" sa strategică. Avocat de vorbe goale cu o carieră strălucită într-o societate care alimenta justiția cu gogoși, Dragomirescu se pomenește, după eliberare, înspăimîntător de desuet. Pînă la ramolismentul total și cert, nu mai sînt decît cîțiva pași, pe care fostul avocat îi parcurge dintr-o dată și fără convulsii sufletești. Acestui personaj care fixează puternic în ochii spectatorului imaginea bolii fără de leac, care consumă interior familia burgheză, autorul îi adaugă, pentru a împlini tabloul, figurile acelor vrăjmași ai noilor orînduiri, care nu se resemnează să lipească cu gingășie abțibilduri cu iepurași. Dacă Marie-Jeanne face rezistență la talcioc vorbind englezește, bărbatul ei, Costică, fost consilier la Astra romîno-americană, furnizează informații agențiilor străine de spionaj, iar tante Adèle urzește un plan desperat de fugă peste hotare, nu fără a-și rezerva timpul necesar afacerilor de speculă și camătă. Autorul întreprinde cu aceste personaje un joc iscusit de smulgere a măștilor. În primul act, care se petrece în 1942, ele se prezintă cu surîsurile fade ale convențiilor burgheze, dospind de viață bună și fără griji. Cu cel

Scanned with OKEN Scanner

de al doilea act, măștile încep să dispară. Sub zîmbetul lui tante Adèle, descoperim fără greutate cupiditatea animalică, iar dincolo de frazele stilate ale lui Georges Gattescu (cu doi t) întîlnim o pramatie ordinară, tremurînd cu totul dezagreabil în așteptarea pedepsei ce i se cuvine. Firul satiric al piesei este țesut cu o dibăcie remarcabilă. Manevrele grupului Adèle-Costică se dezumflă din pricină că ele sînt făcute pentru caractere de teapa lor. Cînd Irina îi spune Adelei că s-ar putea ca Dan Pleșa să nu vrea să-și trădeze poporul în schimbul banilor și al fericirii personale, mama fostului consilier rămîne stupefiată. Veninoși și primejdioși, dușmanii noilor așezări sînt dezvăluiți într-un permanent contratimp cu creșterea trăsăturilor moralei înaintate în conștiința oamenilor adevărați. Realizînd în trăsături vii grupul celor care urăsc regimul democrat popular, Horia Lovinescu a creat în piesa sa posibilitatea clarificării depline a celorlalți oameni care populează „citadela sfărîmată". Ca și în viață, personajele celelalte se definesc în raport cu Dragomireștii veritabili, după poziția pe care o iau față de aceștia.

Caracteristică este în această privință evoluția lui Matei, fiul cel mai mare al avocatului Dragomirescu. Intelectual scîrbit de conformismul burghez, Matei mestecă la nesfîrșit cu desperarea unui eteroman stupefiantul „evadării" în trăirea periculoasă". Spectatorul recunoaște aci una dintre teoriile ademenitoare ale „filozofilor" care exploatau cu rafinament dorința de eliberare a tinerilor intelectuali, sufocați în atmosfera lîncedă a societății burgheze muribunde. Matei refuză funcții și onoruri în universitatea burgheză, considerîndu-le zădărnicii. El se lansează cu sinceritate în propria sa aventură, căutîndu-și fericirea în lumea ideilor pure. Lucrarea sa despre funcția magică a verbului va fi, cînd o va scrie, un lucru deosebit pentru puținii aleși. Fascinat de aceste idei, care îl cuceresc

Scanned with OKEN Scanner

total, Matei fascinează la rîndul său pe Irina și pe fratele său, Petru, distrugîndu-le, într-o mare măsură, viața. Cînd Petru va hotărî să plece pe front ca să-și trăiască aventura, Matei va trece grăbit peste problema răspunderii sale. Petru se întoarce de pe front orb și dezamăgit, Irina este mereu mai nefericită. Matei, călăuzit de un egoism monstruos, nu izbutește să vadă în aceste semne falimentul ideilor sale, care se opun nefiresc vieții omului alături de ceilalți oameni. Autorul are meritul de a fi urmărit cu subtilitate soarta marilor sentimente ale omului, atunci cînd ele sînt puse să vegeteze departe de societate. Dragostea lui Matei pentru Irina se risipește ca un blestem în fața sunetelor triumfale ale unei orînduiri tinere, care cheamă la muncă creatoare. Legătura intimă între frați se destramă, făcînd loc disprețului și scîrbei. Încrederea în propriile forțe se sleiește pe măsură ce Matei se depărtează de tumultul străzii. Izolat, mereu mai izolat de viața societății omenești, Matei este sărăcit de marile sentimente umane și redus la instinctul animalic de conservare. Cel care ironiza în primul act pe țanțoșul Costică va trece în ultimul act necondiționat de partea Adelei. Sinuciderea lui Matei consemnează cu tărie minciuna vieții sale.

Discuția care s-a purtat în jurul acestui personaj, în unele articole și cronici, ni se pare a fi izvorît dintr-o viziune simplistă asupra vieții. Atunci cînd unii cronicari i-au cerut autorului socoteală de ce nu l-a prezentat pe Matei Dragomirescu ca pe un criminal lucid, ei îngustau nepermis drama intelectualilor orbiți de ofensiva ideologiei burgheze. Horia Lovinescu a intenționat să dea viață scenică unui tip foarte frecvent în anii care au premers ultimului război. Matei Dragomirescu este unul dintre acei intelectuali care, îngrețoșați de mizeria morală a burgheziei, au încercat să se salveze, izolîndu-se într-o închipuită poziție de apă-

Scanned with OKEN Scanner

rare împotriva mediocrității. Eroarea fundamentală săvîrșită de acești oameni, ideea că pot trăi dincolo de bine și de rău, i-a dus în cele din urmă în solda burgheziei, pe căi diferite. Eroul din *Citadela sfărîmată* n-a fost un criminal conștient, dar ar fi putut deveni. Alegînd o anume cale pentru a semnala decăderea morală a lui Matei, autorul piesei n-a greșit. Personajul nu putea fi mai odios dacă ar fi tras focuri răsunătoare de revolver în lumina roșie a rampei. Ucigător a două conștiințe curate, filozoful „funcției magice a verbului" nu stîrnește compătimire, nici compasiune.

În legătură cu cuplul Matei-Irina se pot ridica alte obiecții. Ele se precizează la o firească comparație cu celălalt cuplu Petru-Ecaterina, conceput de autor într-o lumină cu totul opusă primei perechi. Nu este greu să înțelegem că față de vraja care o leagă pe Irina de Matei, dragostea dintre Petru și tînăra învățătoare este un simbol luminos al simțămintelor curate și firești. Dar această opoziție nu duce pînă la capăt intențiile autorului. Spectatorul cunoaște întreg tumultul pasiunii care-i cuprinde pe Matei și Irina, iar despre apropierea Ecaterinei de Petru nu înregistrează decît scurte informații și relatări indirecte. Rezultă că, în vreme ce Matei și Irina își dezvăluie o viață sufletească amplă, ceilalți doi — și mai ales Ecaterina — sînt reduși la cîteva linii neînsuflețite. Iată de ce caracterul întors și nefiresc al dragostei dintre Irina și Matei nu apare distinct. Realizarea deficientă a termenului de comparație acordă singurului amor viu din piesă merite care contrazic condamnarea acestui miraj însuflețit de... palatul de cristal de dincolo de viață și de moarte.

Cuvinte asemănătoare se pot spune despre evoluția lui Petru. Realizînd cu mult dramatism în actul doi scenele deșteptării lui Petru și momentele cumplite ale descoperirii adevărului, autorul n-a izbutit să-l conducă pe erou în mod convingător către po-

Scanned with OKEN Scanner

ziția cea mai înaintată. Subliniind abil în efecte scenice, ca cel al alternării cîntecului copiilor cu lamentările lui Matei (actul trei), suflul nou care a pătruns în casă o dată cu Ecaterina, autorul n-a însufleţit de ajuns personajul învăţătoarei, atît de necesar în conflict.

Nu se poate spune că în piesă nu există nici un erou pozitiv. Deşi nu poartă scurtă de piele sau salopetă, în taiorul său cenuşiu purtat cu graţie bătrînească, savanta Dinescu aduce între zidurile învechite ale „citadelei" aerul proaspăt al unei conştiinţe care crede în umanitate. Apropierea bunicii de elanurile clasei muncitoare se produce firesc, ca o împlinire mult aşteptată a unui vis de o viaţă întreagă. Ceea ce este mai ales cuceritor în acest personaj care intervine salvator în momentele cele mai acute ale conflictului este încrederea sa în biruinţa forţelor binelui, devotamentul său întreg pentru cauza progresului. Ca şi cum ar lua anume în răspăr temeiurile luptei între generaţii, Horia Lovinescu a pus în umbra bunicii figura nefericită a mamei. Emilia, fiica savantei, şi-a sacrificat viaţa unor eresuri, resemnată ani şi ani de zile să nu înţeleagă nimic din ceea ce se întîmplă în jurul ei. Contrastul între mamă şi fiică se realizează aci invers decît în clişeele cunoscute. În final, în vreme ce Emilia îşi contemplă viaţa distrusă, bunica păşeşte voinicește alături de cei tineri, cu care discută pasionat nu numai despre „rata plus-valorii", dar şi despre cele mai intime probleme ale vieţii care începe.

Citadela sfărîmată este o biruinţă certă a dramaturgiei noastre contemporane. Judecata familiei burgheze se desfăşoară în lumina intransigenţei oamenilor liberi, constructori ai societăţii socialiste. În ultimul tablou al piesei, după ce s-a făcut curăţenie, oamenii cinstiţi celebrează bucuria libertăţii de a alege definitiv calea binelui, cunoscînd

Scanned with OKEN Scanner

că acesta nu se poate face decît într-o luptă strînsă și dramatică cu forțele răului.

*

Regia spectacolului avea în fața sa sarcina să realizeze din primele acte atmosfera de nerespirat a „citadelei", urmînd ca apoi, treptat, să sublinieze prăbușirea care se apropie. Trebuie spus că în această privință M. Ghelerter a izbutit într-o mare măsură. Îndeosebi este merituos modul în care a fost obținută tăcerea din ultimul tablou, subliniindu-se astfel semnificația finalului. Se pare că regia și-a distribuit eforturile mai ales pe planul de satiră al piesei, unde s-au și realizat cele mai depline creații actoricești. Rostogolirea avocatului Dragomirescu către decrepitudine a găsit în jocul lui Ion Fintești nuanțe subtile, mai ales în primul act. Actorul și-a supus gesturile și glasul acestui proces, reducînd treptat grandilocvența vorbirii din primele scene la sunetele răgușite, întrucîtva efeminizate, din final. Maria Filotti a reușit să dea Adelei împletirea de viclenie și lașitate, caracteristică unei femei care la patruzeci de ani conducea cinci magazine. Regia n-a zăgăzuit îndeajuns umorul ostentativ, efectele forțate uneori ale actorilor N. Atanasiu și A. Alexandrescu-Vrancea. În prezentarea evoluției lui Matei Dragomirescu, actorul Emil Botta n-a gradat cu finețe diferitele etape ale decăderii eroului. Din primul act chiar, Matei apare doborît, chinuit. În scena de dragoste în care Irina îl părăsește pe Dan, interpretul lui Matei se agită spasmodic. Spectatorul nu simte, nu înțelege în ce constă farmecul acestui creator de miraje. Mult mai bine își înțelege personajul Marcela Rusu, care realizează admirabil, în finalul penultimului tablou, un moment de mare emoție.

Într-un rol foarte dificil a apărut tînărul Matei Gheorghiu, care a evitat, cu o maturitate artistică

Scanned with OKEN Scanner

surprinzătoare, stridențele și accentele melodramatice ce-l pîndeau la tot pasul. Regia a neglijat personajul complex al Emiliei, care a evoluat în spectacol de la discreția cerută de text, la o prezență ștearsă, cenușie. Savanta Dinescu trăiește uluitor pe scenă, în interpretarea artistei poporului Lucia Sturdza Bulandra. Amestecul tonului aspru cu gesturile mîngîietoare, îmbinarea maturității de gîndire cu juvenilitatea interesului pentru viață, modulațiile glasului, zîmbetul fugar, furiile bruște și stricteţea tabieturilor, toate alcătuiesc în spectacol imaginea acestui geniu bun al familiei, care depășește poate chiar viziunea autorului.

După un prim act, poate prea expozitiv, spectacolul de la Studioul Teatrului Național izbutește să pună în lumină frumusețile și îndemnul la muncă creatoare, pe care piesa lui Horia Lovinescu îl rostește cu hotărîre și strălucire.

Scanned with OKEN Scanner

HANUL DE LA RĂSCRUCE

de

Horia Lovinescu

Teatrul Municipal

În *Hanul de la răscruce* se desfășoară un amplu și subtil colocviu închinat controversei război sau pace, colocviu care se prelungește firesc în meandrele dezbaterii multiseculare asupra sensului vieții. Preopinenții aparțin evident contemporaneității, iar problematica acută a zilelor noastre este subînțeleasă. Cei care au privit declarațiile capitale ale personajelor dramei prin binoclul cu lentile potrivite pentru accentele unui conflict pasional și tumultuos au fost, pe bună dreptate, dezamăgiți. *Hanul de la răscruce* urcă grav drumul spre culmile dramei de idei, cu o vădită preferință pentru dezbaterea publică, pentru discuția aprinsă și pasionantă desfășurată cu bruscheță, dar nu fără înflăcărare. Eroii piesei sînt smulși din vălurile inerției, în circumstanțe care-i obligă să iasă din contemplația vană și să găsească cu orice preț răspunsuri.

Cei care au simțit nevoia să schițeze o comparație a *Hanului* cu *Potopul* lui Berger (cunoscut la noi în prelucrarea lui Mihail Sebastian) s-au lăsat seduși de aparențe, refuzîndu-și înțelegerea profundă a conflictului piesei lui Horia Lovinescu.

Scanned with OKEN Scanner

Utilizînd convenţia cataclismului care claustrează subit personajele, convenţie tentantă folosită destul de des în dramaturgia contemporană, autorul *Hanului* nu a intenţionat să urmărească — ca în *Potopul* — prăbuşirea treptată în faţa morţii a barierelor care ar despărţi artificial oamenii. Dimpotrivă, în *Han* cataclismul provoacă o delimitare mai netă a poziţiilor de luptă, o profilare mai dramatică a contradicţiilor de neîmpăcat ale societăţii împărţite în clase. Faţă de Berger (şi de alţi autori pomeniţi în alte cronici cu un anume surîs) autorul *Hanului de la răscruce* se diferenţiază vizibil prin viziunea sa asupra lumii şi — în consecinţă — prin prioritatea pe care o acordă dezbaterii ideologice. Artificiul formal pe care Horia Lovinescu l-a socotit potrivit intenţiilor sale serveşte în piesa sa alte scopuri şi capătă, din această cauză, o altă strălucire. În ce ne priveşte, referindu-ne la structura deosebită a piesei, am distinge mai curînd o vie apropiere de piesele acelor discipoli ai lui Ibsen care au amplificat mereu moştenirea mohorîtului nordic, în sensul unei aspre discuţii dramatice în care personajele apar deschis ca martori şi avocaţi în marile procese ideologice ale epocii. Fără a se înrudi substanţial cu Shaw, *Hanul* aminteşte de patosul discuţiei din *Casa inimilor sfărîmate*, unde se refăcea în mic procesul unei ţări cutremurate de întrebări şi subminate de sumbre presimţiri. *Hanul de la răscruce* îşi propune să adăpostească între bîrnele sale înnegrite de fum şi la lumina modestă a unui bec economic procesul intentat de cei mai buni dintre oameni împotriva celor care pregătesc cu zîmbetul pe buze o nouă baie de sînge. Implicit procesul pătrunde, printr-o procedură firească, în cercetarea rosturilor vieţii, cu intenţia vădită de a rosti — în această privinţă — puternice pledoarii.

Cum s-a mai observat, primul act este un act de prezentare a personajelor. Unii cronicari s-au arătat uimiţi sau supăraţi că oamenii apar în piesă, în

Scanned with OKEN Scanner

primul rînd, ca purtători de idei. S-au formulat în acest sens acuzații de schematism, iar un critic mai șugubăț și-a mărturisit plictisul față de un pretins „balet al ideilor uscate". „Care este drama?" au întrebat alții, cerînd cu stăruință eroilor piesei date individuale intime pentru a le recunoaște viabilitatea. Ultima piesă a lui Horia Lovinescu a abordat însă o altă cale pentru a supune judecății publicului ideile și controversele vremii noastre. Ea a ales drumul dificil al unei ciocniri de idei, păstrată pe plan cerebral, și a chemat la bara justiției personaje însărcinate cu misiuni precise, înzestrate cu depoziții revelatoare, care însuflețesc pasionantul conflict al piesei. Nu încape îndoială că, într-o asemenea dramă, contractul între spectator și piesă își multiplică simțitor sarcinile. Convențiile apar firești într-o asemenea construcție lucidă, iar în intenția autorului nu mai stă realizarea iluziei vieții pe postamentul de scînduri al scenei. Eroii sînt creați pentru a susține riguros și avar anume poziții în cadrul dezbaterii, iar spectatorul nu este solicitat pe cale afectivă, lăsîndu-i-se libertatea cumpănirii lucide și acordîndu-se capacității sale intelectuale o nesfîrșită încredere. În aceste condiții, individualizarea personajelor se produce după alte legi și este cel puțin o dovadă de stîngăcie să cercetezi consistența eroilor *Hanului* ca și cum ai analiza *Citadela sfărîmată*. Este limpede că, de această dată, ceea ce-l interesa pe autor nu era rezolvarea amplă a mișcărilor psihice pentru fiecare dintre personaje. Pe primul plan trebuia afirmată prezența pregnantă a fiecărui erou în cadrul procesului, prin greutatea și patosul mărturiei sale, prin profunzimea și profilarea specifică a platformei sale, a viziunii particulare asupra vieții, asupra problemelor grave pe care piesa le pune în discuție. Formula unei asemenea drame de idei necesită nu o cedare în fața schematismului, dar o oarecare fixitate a caracterelor, o mărturisită limi-

Scanned with OKEN Scanner

tare a vieții lăuntrice a personajelor. Reclamarea acestei maniere ca fiind proprie decadentismului este rizibilă. Simbolurile au pătruns și au cîștigat teren în dramaturgie ca accesoriu al pieselor de idei. Scoborîrea lor, în unele producții decadente, la semnificații sterpe nu condamnă în sine procedeul. Personajele-simbol din *Hanul de la răscruce* amintesc mai curînd vechile personaje cu măști din faza copilăriei teatrului și modernitatea construcției se întîlnește, în cele mai bune momente ale piesei, cu simplitatea creațiilor clasice.

Evident, formula îmbrățișată de Horia Lovinescu cu ultima sa piesă poate fi preferată de unii, după cum poate fi mai puțin pe placul altora. Contestarea ei ca incompatibilă cu metoda realismului socialist ni se pare însă nepotrivită. Este probabil că o asemenea condamnare stranie traduce o chestiune de gust artistic în judecată de principii. Repudierea unei drame care-și desfășoară conflictul între eroi cu profil simbolic ne apare cu atît mai absurdă, cu cît alegerea acestei maniere pare să fi fost cerută tocmai de caracterul de manifest ideologic, cu o maximă forță propagandistică, pe care autorul a dorit să-l imprime piesei. Maiakovski n-a procedat altfel în comediile sale, iar Brecht, atît de puțin cunoscut la noi, a ilustrat, într-o accepție profund originală, valabilitatea acestei experiențe.

În *Hanul de la răscruce* personajele își definesc, pe măsura apariției lor, punctul de vedere preliminar „probei de foc" la care vor fi supuși. Profesorul își expune teoria sa cu privire la nimicnicia vieții, Hangiul crezul său de un egoism brutal, Bătrînul resemnarea tragică, Logodnicii optimismul lor fad, clădit pe ignoranță ca pe un fundament de nisip mișcător. Spectatorul este informat apoi cu privire la opiniile de mic-burghez inconștient ale Agentului comercial, care crede cu fermitate în binefacerile ce-i vor fi repartizate după finalul unui nou război. Femeia se rezervă în faldurile unei su-

Scanned with OKEN Scanner

ferințe uriașe, în vreme ce Călugărul predică, împăcat cu sine, deșertăciunea pasiunilor lumești. Magnatul traversează scena clamîndu-și disprețul pentru oameni, la braț cu Actrița ultragiată de descinderea sa subită într-un colț de lume care-i refuză comoditățile și plăcerile luxului. Într-un tîrziu va apare și Muncitorul, încrezător în viitor, cu zîmbetul senin al celui care deține soluția unică. Toate aceste apariții, primele luări de contact și primele ciocniri de opinii au loc în atmosfera încărcată, alimentată de propaganda imperialistă în legătură cu iminența războiului. Eroii aparțin unei societăți bîntuite de minciuni și gogorițe care slujesc planurile războinice ale capitalismului. Contrarie calmului aparent, în gesticulația lor febrilă, în întrebările lor emoționate, în revenirea obsesivă la același și același subiect de discuție, se ghicește iritarea crescîndă a celor mai mulți dintre locatarii hanului. Strînși, printr-un joc convențional al situațiilor, sub același acoperiș, eroii par a aștepta într-o originală „sală a pașilor pierduți" deschiderea procesului unui viitor război, imaginea dramatică a unui nou Nürnberg, tratat în simboluri cît se poate de limpezi.

În acest moment, autorul apasă cu stăruință pe butonul unei invizibile instalații electrice. Scena este invadată de prezența virtuală a războiului. Moartea se instalează la cîțiva pași de rampă, semnalîndu-și vecinătatea. Opiniile și atitudinile etalate cu un ceas înainte sînt confruntate cu teribila prezență a războiului, cu certitudinea înfricoșătoare a morții apropiate. Vorbele capătă alt sens, pentru că se prețuiesc cu altă monedă. Abia acum se precizează trăsăturile măștilor fixe ale personajelor. Logodnicul, care părea a fi zugrăvit în culori roze de o suavitate angelică, apare dominat de rictusul lașității. Profesorul își redescoperă avînturile tinereții și află semnificația vieții. Actrița, Hangiul, Agentul comercial se umanizează. Primul act se do-

Scanned with OKEN Scanner

vedește astfel un simplu și util preludiu. În celelalte acte personajele discută animat în grupuri restrînse sau direct cu publicul, depunînd la dosarul acuzării mărturii impresionante. Femeia apare dintr-o dată în întreaga sa lumină, ca simbol al maternității prădate, realizînd unul din cele mai substanțiale momente ale dezbaterii. Profesorul își contemplă ratarea, Actrița fericirea pierdută, Hangiul deșertăciunea muncii sale de sobol avar. Agentul este urmărit de surîsul fetiței sale, amenințat să se stingă. Piesa acumulează astfel un amplu material justificativ pentru a pronunța frazele aspre ale rechizitoriului. Transformările rapide ale unora dintre personaje nu sînt nefirești. Ele se consumă grăbit la marea tensiune provocată de presimțirea morții. Eroii trăiesc din plin grozăvia catastrofei, dar dezbaterea ideologică se adîncește, însuflețită de necesitatea imperioasă a precizării răspunderilor. Condamnarea Magnatului ca principal vinovat al cataclismului încununează patosul ideologic al piesei, în acorduri severe, dense, care împlinesc răscolitor căutările și frămîntările eroilor dramei.

Este evident că, salvîndu-și eroii de la moarte, Horia Lovinescu a intenționat să-i redea vieții, în final, călițI, capabili să-și însușească învățămintele fantasticului proces la care au participat. Dar convențională peste măsură, de astă dată în afara regulilor jocului, ultima scenă trebuie considerată un simplu comentariu dialogat, în genul „epilogurilor", care se adaugă uneori după ce ultimul rînd viu al firului unui roman s-a stins. Practic, drama legată strîns de soarta disputei ideologice care a generat-o se încheie o dată cu pronunțarea sentinței. Am citit undeva că *Hanului de la răscruce* îi lipsește conflictul. Observația, făcută cu compasiune, se referă probabil la absența unei ciocniri pasionale de tip clasic. Conflictul piesei, care pornește de la confruntarea dramatică a conștiințelor umane cu grozăvia nudă a măcelului dezlănțuit,

Scanned with OKEN Scanner

pentru a ajunge la ostilitatea netă care-i desparte pe oameni de călăul lor, trăiește dureros și persistent, replică după replică. Este adevărat că desfășurarea dramei ne apare — nu o singură dată — vizibil stînjenită. Evoluția conflictului întîmpină obstacole, cunoaște depresiuni neprevăzute. Oricît de curios ar părea unora dintre criticii piesei, defecțiunile s-au ivit nu din cauza abordării unei formule artistice bazate pe opunerea unor personaje simbolice. Tocmai inconsecvența autorului în construirea măștilor sale purtătoare de idei a minat, adeseori, impetuozitatea conflictului. Autorul n-a acordat, în primul rînd, vigoarea cuvenită intervențiilor definitorii ale acelor eroi care aveau sarcina apărării și reliefării depline a însuși mesajului piesei. Muncitorul, Logodnica (în a doua fază a piesei și Profesorul) au rostit numeroase platitudini, au tăcut sau au răspuns laconic, în momente de acută încordare, cînd ideile se încrucișau aprig în scenă. Așa se face că retorica impresionantă a Călugărului sau frazele cinice ale Magnatului n-au primit întotdeauna răspunsul cuvenit, stăruind în atmosferă multă vreme după ce duelul respectiv era formal încheiat. În al doilea rînd, autorul a abdicat, în unele scene, de la sobrietatea cerută de maniera abordată. Pasajele melodramatice atribuite Agentului comercial, scena dulce de dragoste dintre Muncitor și Logodnică introdusă parazitar au slăbit — între altele — forța conflictului, au pus piedici ritmului viu al ciocnirii dramatice.

Măsurînd cu valori absolute, aprecierea ultimei piese a lui Horia Lovinescu nu se poate face fără rezerve. Judecînd însă în cumpănă cu dificultățile aflării unor noi soluții pentru exprimarea mai deplină a ideilor comunismului, sîntem îndemnați să-i acordăm curajosului căutător de aur o primă pe deplin meritată. Cu toate scăderile sale, *Hanul de la răscruce* a încercat pe o cale dificilă o reabilitare, într-o nouă strălucire, a dramei de idei. Avem

Scanned with OKEN Scanner

toate motivele să credem că autorul *Hanului*, pe care-l știm surd și orb la tentațiile vechilor practici bulevardiere, va cîștiga cu viitoarele sale piese victorii certe pe drumurile nepietruite care-l ispitesc.

*

Rîndurile de mai sus au fost închinate textului piesei. Spectatorii au întîlnit însă la Teatrul Municipal un *Han* excesiv stilizat, în care discuția aprinsă a fost deseori covîrșită de strălucirea efectelor exterioare. Drama lui Horia Lovinescu cerea o înaltă și sobră simplitate. Regia (W. Siegfried) a excelat în subtilități care au covîrșit în anumite momente acuitatea intervențiilor în discuție. Cu totul regretabilă ni se pare transformarea Femeii într-un patetic înger al morții învăluit în mister și dezlipit artificial de corpul dramei. Cine se poate îndoi de talentul marii noastre actrițe Aura Buzescu ? Judecată în afara piesei, creația artistei nu va putea fi uitată ușor. Dar din piesă lipsește făptura măruntă, apăsată de griji, chinuită de întrebări, umană prin excelență a mamei care și-a pierdut fericirea în flăcările nimicitoare ale războiului. Puiu Hulubei (Logodnicul), altminteri un excelent temperament dramatic, surprinde prin comportarea sa de nevropat în ultimele acte. Strigătele sale străbat strident scena, contribuind la o atmosferă de groază cu care piesa nu are ce face. *Hanul* s-a bucurat de o distribuție care cuprinde actori remarcabili. G. Storin (Călugărul), G. Măruță (Hangiul), V. Ronea (Agentul comercial), Tantzi Cocea (Actrița) însuflețesc dezbaterea de-a lungul celor trei acte cu sensibilitate și inteligență. Nu ne gîndim nici un moment să diminuăm meritele regizorului, care a rezolvat cu ingeniozitate unele momente ale dramei și care a dovedit încă o dată că posedă mari

Scanned with OKEN Scanner

resurse de fantezie. Într-un decor colțuros, tăiat în linii drepte, severe, care amintesc construcția piesei, W. Siegfried (care este și creatorul acestui decor sugestiv) a complicat însă cu arabescuri inutile, eterogene interpretarea unei piese care cerea numai pasiune și discreție.

Scanned with OKEN Scanner

PRELUDIU

de

Ana Novac

Teatrul Tineretului

Cîţiva cititori ai acestor cronici dramatice au cerut ca, înainte de analiza conflictului, să se facă o scurtă expunere a subiectului fiecărei piese. Procedeul poate fi, evident, avantajos pentru introducerea cititorului în problemele lucrării dramatice discutate şi n-ar mai rămîne decît să fie găsite căile de a face cunoscută acţiunea, evitîndu-se clişeele didactice. Se întîmplă însă că în cronica despre *Preludiu* de Ana Novac, această povestire a subiectului este foarte dificilă, dacă nu imposibilă. *Preludiu* este mai puţin o dramă închegată, cît o suită de destine omeneşti care se alătură într-un efort comun pentru cucerirea fericirii. A povesti subiectul piesei ar însemna să formulezi cîteva fraze generale despre frămîntările unui grup de tineri artişti, ceea ce ar fi foarte puţin sau — dimpotrivă — să prezinţi pe rînd scurta biografie a fiecărui personaj, ceea ce ar fi excesiv.

În realitate, *Preludiu* este o pasionantă povestire dramatică despre prima generaţie care-şi începe viaţa după eliberarea ţării noastre în anii eroici care au aşezat temeliile societăţii libere, socialiste.

Scanned with OKEN Scanner

Subtitlul pe care autoarea l-a adăugat la tipărirea piesei în revista *Viața Romînească* nu este superfluu, piesa este realmente alcătuită prin alăturarea unor „scene din viața unui institut". Cum capătă totuși aceste „scene" forța dramatică? Marcînd etape succesive pe care personajele le parcurg impetuos, tablourile piesei sînt însuflețite de elanul asaltului tineresc către viață, elan care sfarmă în cale obstacolele și opunerile. Conflictul central al piesei izvorăște tocmai din incompatibilitatea idealurilor etice ale clasei muncitoare (idealuri care sînt însușite firesc de cei mai buni dintre eroii piesei) cu conținutul jalnic al moralei burgheze. Lupta se desfășoară dramatic. Prima ridicare a cortinei dezvăluie publicului o galerie de oameni tineri, frămîntați de mari întrebări. Cum trebuie să trăim? Cum trebuie să iubim? Ce e talentul? Autoarea piesei nu-i cruță pe acești eroi de tentațiile iluzoriei, de falsele rezolvări ale acestor probleme. Pentru a căpăta răspunsul, personajele centrale ale piesei, tineri și vîrstnici, trebuie să străbată „drumul spinos al înțelegerii".

S-ar putea spune, într-un anume sens, că *Preludiu* înfățișează un aspect al revoluției noastre pe planul major al creșterii unor conștiințe umane de o configurație cu totul nouă. În ultimul tablou, „balerina" care, ca și alți tineri eroi ai piesei, a parcurs în trei ani de zile drumul amețitor de la ignoranță către luminile științei, de la formația sa de „copil al străzii", la o curățenie morală impresionantă, întreabă candid „unde e revoluția" la noi în țară, cînd lipsesc baricadele și vărsările de sînge. „Iat-o!" îi răspunde Pavel, unul din colegii săi, ridicînd-o în brațe și așezînd-o pe un scaun în chip de statuă simbolică a prefacerilor adînci care le-a adus cu sine orînduirea socialistă. Ana, Marica, Andrei Cardaș, Lia, Tibby, Pavel, balerina, tineri îndrăgostiți de teatru, tălmăcesc prin dobîndirea fericirii lor înțelesurile adînci ale unei revoluții

Scanned with OKEN Scanner

care restabilește pentru totdeauna demnitatea și libertatea omului. Intrînd, în primii ani de după eliberare, în culisele teatrelor, acești tineri se ciocnesc de scepticismul actorilor învinși de o viață de umilințe și renunțări. Matei, un figurant bătrîn, și-a băut nu numai talentul, dar și încrederea sa în oameni. Ella, „marea actriță", ronțăie bomboane, jucînd scene de mare dramă. Anei, care nu acceptă să fie jignită de un „membru al comitetului de direcție", i se spune cu un surîs îngăduitor : „Cît ești de tînără !" Lui Pavel, un vagabond pasionat pentru filozofie, care amintește în primul act neliniștea lui Satin din *Azilul de noapte,* i se retează elanul către vis. Lui Andrei Cardaș, muncitorul care face zece kilometri pe jos în fiecare seară pentru a striga împreună cu ceilalți figuranți „Moarte tiranului !", i se prezice că strălucirea proaspătă a privirilor sale „va trece", se va stinge. Primul act al piesei fixează zguduitor tabloul întunecat al „libertății artistului" în orînduirea burgheză. Constrînși să suporte toanele amantei finanțatorului, terorizați de spectrul ratării, interpreții regelui Richard și ai ducelui de Buckingham trebuie să renunțe în viață la mîndria și cutezanța eroilor de pe scenă, pentru că „din principii nu-ți poți plăti chiria".

Alături de aceste personaje lamentabile se ivesc sufletele fierbinți ale celor care nu vor să accepte „legile nescrise" ale unei asemenea vieți. Balerina care fură cu dezinvoltură pentru că are o mamă bolnavă ascunde în adîncuri straturi încă neatinse de candoare. Patima pentru beție a lui Pavel nu este mai puternică decît pasiunea sa pentru viață. Blazarea Maricăi este aparentă, ascunzînd un suflet chinuit de întrebări și nemulțumiri. Andrei nu acceptă ideea alungării sale din teatru pentru un asemenea motiv derizoriu : „conformația gurii lui e nesatisfăcătoare". Ana aduce între culise strălucirea unui suflet neîntinat. Lia, fata căreia i se aduce la pat cafeaua cu lapte, visează la „altceva" decît

Scanned with OKEN Scanner

la „fericirea" unei căsătorii cu un negustor burtos. În amestecul acesta de lumină și întuneric, se simte nevoia unui mag care să intervină, ajutîndu-i pe acești nemulțumiți să scoată la iveală și să dezvolte ceea ce e mai bun într-înșii, să învingă ceea ce îi trage în mocirla deznădejdii sau în balta liniștită a resemnării. Vrăjitorul acesta apare, într-o lume în care vestimentația pompoasă e obișnuită, sub înfățișarea modestă a unui pedagog cu studiile întrerupte din cauza anilor de detențiune pentru motive politice. Meritul cel mai de seamă al autoarei *Preludiului* este, desigur, modul în care a accentuat rolul călăuzitor al marilor idei ale comunismului. La căldura vorbelor lui Adam, trimisul partidului, se alege răul de bine în conștiința celor din preajma sa. Apariția lui Adam dezlănțuie mai puternic pasiunile. Privirile lui Andrei Cardaș sclipesc din nou, uimirea din ochii Anei începe să capete dezlegări. Lia descoperă frumusețea adevărată a omului.

Adam nu ține discursuri lungi. Autoarea i-a creat un cadru de activitate mai potrivit. Adam a venit în oraș pentru a pune bazele unei școli populare de artă. Piesa consemnează astfel un aspect bine cunoscut al revoluției culturale din țara noastră. dînd relief rolului mai larg al acestei instituții de tip nou. La școala aceasta învață nu numai elevii, dar și profesorii.

Autoarei piesei îi este vizibil străină viziunea idilică asupra vieții. Adam, Andrei, apoi Ana și ceilalți comuniști care apar în piesă sînt chemați să înfrîngă greutăți considerabile. Spiritul nou, umanismul socialist care este promovat în piesă de comuniști se ciocnesc de crusta înghețată a rămășițelor vechii morale. Piesa prezintă acest conflict pe mai multe planuri care amplifică de-a lungul „scenelor" lupta dintre nou și vechi. Din primul act se desprind acordurile care prevestesc furtuna ce-l

Scanned with OKEN Scanner

va cuprinde pe Mihai. Foarte tînăr și — după cît se pare — foarte talentat, Mihai dezvoltă în sufletul său conștiința unei depline superiorități. Cînd el îi reproșează Anei, iubita sa, că nu s-a lăsat sărutată de „membrul din comitetul de direcție" el trece, evident, peste propriile sale sentimente, în dorința de „a ajunge". Trufia sa nemăsurată prezidează la creșterea înspăimîntătoare a dezinteresului pentru ceilalți oameni și — mai ales — a neîncrederii în bunele intenții ale colegilor săi. Dorința sa frenetică de a cunoaște viața, de a cunoaște lumea capătă sub influența ipocritului Bogdan aspectul disprețului cosmopolit pentru comorile și oamenii patriei sale. Păcatul fundamental al acestui tînăr înzestrat stă în orgoliul singurătății, care nu-l părăsește nici cînd își poate contempla cu luciditate falimentul poziției sale față de colectiv. Autoarea trasează unele linii care întredeschid perspectiva remontării lui Mihai. Alături de el se află nu numai Ana, dar și ceilalți colegi de generație pe care nu s-a străduit în trei ani de zile să-i cunoască și să-i ajute. În mintea lui Mihai stăruie cuvintele profesorului Pop — „balaurul" — care îi dă, cu autoritatea experienței sale, sfaturi care îl pun pe gînduri.

„Balaurul" apare el însuși în centrul conflictului. Actor de mare talent, care în cei patruzeci de ani de teatru și-a ascuns jignirile și umilințele sub învelișul țepos al unui arici capricios, „balaurul" opune tuturor schimbărilor care se petrec în jurul lui neîncrederea sa în viață și în oameni. Adam dă bătălii înverșunate pentru a înfrînge rezistența îndîrjită a bătrînului, sfîrșind prin a-l cîștiga de partea revoluției. Rezervele „balaurului" se deosebesc calitativ de cele ale îngîmfatului Mihai. Bătrînul actor nu îndrăznește să mai creadă în oameni și în vorbele lor după zece ani în care a fost mereu înșelat și îngenuncheat. Sufletul său tînjește însă după

Scanned with OKEN Scanner

căldura binefăcătoare a unei orînduiri care să pună capăt umilințelor și nedreptăților. Mihai, la douăzeci și doi de ani, nu crede în oameni pentru că n-a învățat să-i cunoască, pentru că, izolîndu-se, n-a găsit un drum către sufletele celor din preajma sa. Spectatorii urmăresc zguduiți de emoție scena în care „balaurul" află că a fost decorat, înțelegînd că se află la capătul de drum al luptei care s-a dat între trecut și viitor, în conștiința acestuia.

Lupta pentru cîștigarea sufletelor opune comuniștilor figura odioasă a mefistofelicului Bogdan. Cu toate că nu dă foc școlii și nu mînuiește pumnale ucigătoare, Bogdan aduce pe scenă, cu o mare forță, trăsăturile oribile ale dușmanului de clasă. Ana Novac înfățișează în vorbele și faptele acestuia, cu măiestrie deosebită, pericolul sabotajului ideologic în perioada de trecere de la capitalism la socialism. Bogdan lucrează abil, folosind, pe de o parte, lozincile partidului, pentru a lovi în comuniști, și încurajînd pe de altă parte tendința către evaziune din realitate a unor tineri năpădiți de confuzii, de felul lui Mihai. Preumblîndu-și făptura cu semeție printre oamenii cinstiți din școală, Bogdan sfîrșește prin a fi demascat de propriul său joc dublu. Trecerea lui Bogdan, a dușmanului înverșunat, prin viața elevilor și a profesorilor școlii de artă nu rămîne fără urmă. Frazele sale, „stîngiste", întîrzie și îngreunează apropierea de adevăr a celor vîrstnici, a „balaurului" în primul rînd. Vorbele sale cu două înțelesuri înșală buna-credință a altora întunecîndu-le orizontul. Dar ceea ce este remarcabil în prezentarea conflictului din *Preludiu* este tocmai faptul că uneltirile dușmanului duc la contralovituri impresionante, opunerea „vechiului" dă mai multă tărie afirmării „noului". Duplicitatea, mizeria sufletească a lui Bogdan îi demonstrează prin contrast Liei, fata crescută în marea societate, unde poate găsi puritatea morală la care rîvnește.

Scanned with OKEN Scanner

Înșelarea lui Mihai, stimulat în neliniștea sa sufletească de ordin metafizic, sfîrșește prin a scoate la lumină conținutul fals al frămîntărilor sterile.

Ni se pare necesar să atragem atenția asupra unor trăsături distincte ale *Preludiului*. Ceea ce surprinde în modul de a gîndi și de a acționa al eroilor pozitivi ai dramei este ingenuitatea lor cuceritoare. Interesant este că această trăsătură comună ia aspecte deosebite în desemnarea fiecărui caracter. Suavitatea Anei subliniază dintr-un început sufletul său cu adevărat neprihănit. Simplitatea cu care Balerina privește viața va duce sub influența școlii către fericirea mereu reînnoită a descoperirii lumii prin știință. Pavel visează cu seninătate la un cămin, degustînd marea bucurie de a fi devenit cetățean. Nu mai puțin candid apare comunistul Adam. El nu aduce în scenă atît maturitatea unei experiențe bogate de viață, cît stăruința înflăcărării pentru o cauză mare. Adam se dăruie într-atît acestei înflăcărări, încît nu observă cînd Lia se îndrăgostește de el, iar atunci cînd află, rămîne stupefiat de întîmplare. Eroii Anei Novac stăpînesc scena prin puritatea lor desăvîrșită.

Atacînd probleme ideologice de mare însemnătate, autoarea n-a reușit să stăpînească cu fermitate dezbaterile pe care le-a provocat. În tabloul doi al actului trei, în scena afirmării necesității „unui Gorki al zilelor noastre", caracterul general, vag al replicilor care indică noul crez despre artă scade valoarea tiradei lui Pavel și nemulțumește spectatorul. Orientîndu-se cu mai multe dificultăți în discuțiile de principii, autoarea ratează avîntul liric al piesei, în unele scene care, prin schimbul violent de păreri, ar fi trebuit să devină scăpărătoare, cum se întîmplă, de pildă, în scena Ana-Mihai-Andrei din actul trei și mai ales în scena Balaurul-Adam-Bogdan din același act.

Scanned with OKEN Scanner

Urmînd caracterului specific al compoziției piesei, finalul lasă deschise unele probleme legate de soarta personajelor. Ce se va întîmpla cu Ana și Mihai în anii ce vor urma? Lia va renunța sau nu la dragostea lui Adam? Cum își va regăsi liniștea Andrei Cardaș?

Piesa nu răspunde la toate aceste întrebări, pentru că nici nu a avut intenția să o facă. Ea a rezolvat problema sa centrală, înfățișînd modul în care prima generație de tineri, crescuți de noua orînduire, „preludiul" noii tinereți, a găsit dezlegarea propriului său drum.

Adîncind acest răspuns, spectatorul va visa cu temei la continuarea poveștii adevărate despre tinerii eroi ai piesei. Cel mai mare succes al piesei stă tocmai în stăruința acestei invitații la vis.

*

Vălul de poezie care învăluie acțiunea *Preludiului* cerea spectacolului o aprofundare a izvoarelor lirismului piesei. Era astfel necesar, în primul rînd, ca elanul și puritatea morală a colectivului tineresc să capete un puternic relief. Regia spectacolului (G. Dem. Loghin și Dina Cocea) a reușit într-o mare măsură să sublinieze acest lucru. Trebuie spus, totuși, că în raport cu succesul creării atmosferei teatrului vechi în primul act, actele următoare n-au adus îndeajuns luminozitatea așteptată. Merită să fie amintit modul în care regia a realizat pe scenă ideea unității colectivului, mai cu seamă în scena criticii pe care o adresează Tibby „balaurului" și în scenele anterioare ale aceluiași act.

Jucîndu-și fiecare propriul său destin, actorii care au interpretat grupul tinerilor au realizat cu

Scanned with OKEN Scanner

mijloace simple comuniunea sufletească a generației *Preludiului*. Cu izbutirea rolului Anei, actrița Liliana Țicău depășește așteptările publicului. Este atîta prospețime și vitalitate în creația tinerei interprete, încît farmecul personajului capătă pe scenă întreaga sa strălucire. Este regretabil că în scenele sale de mare intensitate, Ana n-a găsit în interpretarea liniară și infatuată dată lui Mihai de către Al. Ciprian replica așteptată. Trăind la o mare tensiune scena mărturisirii dragostei lui Andrei Cardaș, actorul G. Păunescu a scos la lumină trăsătura cea mai de seamă a personajului. Surprinzătoare este apariția Eugeniei Marian în rolul dificil al Balerinei. Ocolind tentațiile coborîrii rolului la aspectele sale comice, actrița a păstrat tot timpul neatins fondul nevinovăției sufletești al micii balerine. Alături de avîntul liric al lui Florin Vasiliu (Pavel) și de comicul firesc al aparițiilor lui Ion Ciprian (Tibby), publicul a reîntîlnit talentul Marcellei Demetriad, care a înțeles valoarea umană a Maricăi, veche figurantă, care la treizeci de ani pornește laolaltă cu cei tineri să cucerească viața.

Actrița Ina Otilia a jucat cu atitudini și accente de cochetă rolul unei fete bogate care se hotărăște să o rupă cu lumea ei. Lia a apărut astfel, pe scenă, iremediabil „altfel" decît colegii săi, distonînd și rupînd caracterul închegat al colectivului de elevi. Scena Adam-Lia din ultimul act a fost într-o măsură ratată din cauza tonului fals pe care-l capătă cuvintele aprinse ale acestui personaj de mari resurse sufletești.

Este cu deosebire emoționant în spectacol momentul în care „balaurul" este decorat. Al. Critico a dat o interpretare strălucită acestui rol complex, dominînd complet scena. În rolul lui Bogdan, spectatorul întîlnește într-o postură nouă pe N. Motoc. Poate prea puțin nuanțat de interpret, Bogdan capătă relief mai ales în scenele de satiră.

Scanned with OKEN Scanner

În spectacolul de la Teatrul Tineretului, tinerețea eroilor și a interpreților își spune cuvîntul hotărîtor. Tocmai de aceea este necesar să se dea finalului piesei concluzia luminoasă pe care o impune evoluția personajelor. Viziunea optimistă a Anei nu poate să nu găsească o sclipire de nădejde în privirile lui Mihai. Chemarea la viață din final trebuie să străbată impetuos, dincolo de luminile rampei.

Scanned with OKEN Scanner

FAMILIA KOVACS

de

Ana Novac

Teatrul Național din Iași — Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe

Familia Kovacs se sfarmă fără a se fi gîndit vreodată că ar putea fi o citadelă. Noua piesă a Anei Novac este o dramă de familie în care marile dureri nu se rostesc cu voce tare, în replici meșteșugite. Familia doctorului Kovacs este devorată din cauza nepregătirii sale în fața vieții. Tatăl, un profesor de literatură îmbătrînit, și mama, care n-a părăsit cu totul, în mărunțișurile vieții casnice, preocupările intelectuale, n-au uitat principiile generoase care le-au însuflețit tinerețea. Credincioși unor precepte morale pe care burghezia de mult le falsificase, ei își imaginează că-și vor păstra puritatea, trăind liniștiți, departe de marele vacarm al străzii. În anii dictaturii fasciste, Kovacs ia apărarea, în orașul din Ardealul nordic în care trăiește, unui coleg romîn destituit și este concediat la rîndul său. Margit, soția sa, trebuie să lucreze rochii pentru prietenele bogate. Chiria nu e plătită de mai multe luni. Cărțile din bibliotecă sînt vîndute pe o nimica toată. Greutățile covîrșesc pe cei doi soți, care, detestînd minciuna, nu știu ce ar trebui să iubească.

Scanned with OKEN Scanner

Ana Novac a scris cu vădită emoţie despre tragica rătăcire a familiilor mic-burgheze care au văzut dispărînd în anii dictaturii iluziile pe care şi le construiseră despre democraţia burgheză. Confuzia şi dezorientarea doctorului Kovacs este cuprinzător reprezentată în actul său limitat de rezistenţă. El se opune nedreptăţii unei concedieri abuzive, respinge cu idignare perspectiva denunţării unei vecine comuniste ca preţ al achitării chiriei, dar ce trebuie să facă mai departe nu înţelege. O viaţă întreagă soţii Kovacs au recitat versurile protestatare ale lui Petöfi şi şi-au văzut mai depare de micile lor treburi. Ei şi-au apărat, desigur, mărunta lor fericire, de ciocnirea furtunoasă cu marile probleme ale umanităţii. Copiii lor au crescut în atmosfera aceasta înăbuşitoare a retragerii în faţa întrebărilor complicate. Izbucnirea lui Peter, fiul cel mare al soţilor Kovacs, care reproşează mamei sale veşnicul ei „nu ştiu", cu care a pus capăt zecilor de întrebări ale copiilor, este, în acest sens, zguduitoare.

În această atmosferă de fadă mulţumire, încropită cu preţul a zeci de renunţări, cresc Peter şi Eva. Fata îşi îngroapă setea de viaţă în cărţile pe care le devorează cu nesaţ. Prima ciocnire mai dură cu viaţa o covîrşeşte. Un „actor auxiliar" (funcţia subliniază silueta derizorie a acestui personaj care nu apare în scenă) îi dă, trecător, senzaţia „marii iubiri". Dar cabotinul se dovedeşte a nu fi din familia de spirite a lui Romeo, coborînd pînă la atitudini care trezesc în sufletul Evei scîrba şi dispreţul. Buimăcită de acest cataclism pe care nu-l bănuia posibil, Eva este gata să retragă orice credit moral oamenilor. Viaţa i se pare încă tentantă, dar plină de pericole înspăimîntătoare. Educaţia molcomului „nu ştiu" îşi anunţă în piesă primul său faliment.

Peter încearcă altă evadare din ţarcul întrebărilor fără de răspuns. Ca şi lui Petru din *Citadela sfărîmată*, războiul şi uniforma de ofiţer îi apar ca

Scanned with OKEN Scanner

o chemare irezistibilă către bărbăție și către o viață plină. Pe front, el se deprinde cu crima, căreia îi dă drept suport viciul. Falimentul vieții lui Peter nu mai cunoaște opriri. El se pronunță total și implacabil, conținînd într-însul condamnarea răspicată a educației șovăielnice, lipsită de orizont.

Autoarea a izbutit, mai ales, să dea relief marasmului care cuprinde această familie după concedierea doctorului Kovacs. Cortina se ridică de la început pe un moment edificator al acestei frămîntări: scena umilitoare la care este supusă soția profesorului de către o fostă colegă a sa, care a avut geniul de a se mărita cu un bogătaș. În scenele care urmează, loviturile se succed cu o înverșunare care pune în fața celor doi soți problema deschisă a participării la viață. Doctorul Kovacs este prea epuizat ca să reziste acestor avalanșe necruțătoare. Înfrînt de prima santinelă obraznică, în elanul său de a-și elibera fiul din ghearele fasciștilor care-l înrolaseră în armată, Kovacs își lichidează ultimele rămășițe de energie și luciditate. Întunecarea care-l cuprinde apoi fusese anunțată încă din primele sale replici.

Margit Kovacs, soția doctorului, reacționează deosebit. Loviturile par a o trezi încetul cu încetul, par a trezi mai ales dezgustul pentru propria sa resemnare, pentru propriul său „nu știu". Aruncată ca o fragilă barcă pe valurile spumegînde ale vieții, familia Kovacs înregistrează un învins, un dezertor și o singură minte lucidă : mama, care caută cu din ce în ce mai multă înfrigurare un răspuns la cea mai neliniștitoare întrebare : care e drumul pe care va putea să ajungă alături de oameni ? Ultima replică din primul act al piesei, în care se arată cît de greu e „să fii doamna Kovacs, în familia Kovacs" trebuie înțeleasă ca o consemnare a cotiturii pe care Marghit o face cu o hotărîre mereu sporită. Asemenea cuvinte amare ascund într-însele conștiința răspunderii pe care o simte apăsînd pe

Scanned with OKEN Scanner

umerii săi această mamă care învaţă tîrziu, dar cu aprinsă rîvnă, preţul adevărat al vieţii.

În faţa dezorientării „Kovacsilor", autoarea încearcă să ridice oameni care ştiu să întrebe dar ştiu să şi răspundă. În piesă apar doi luptători comunişti, care intervin în cîteva dintre cele mai dramatice scene şi spun replici cu adevărat necesare. Doamna Beres, care aduce în scenă, cu mărturisirile sale, ceva din farmecul aşteptării primului copil, stîrneşte interesul spectatorului. Ea, ca şi Andras mai tîrziu, răspunde ferm şi limpede unor probleme care soţilor Kovacs li se păreau de nerezolvat. Ei rostesc cu căldură chemarea la luptă, în complotul urii arzătoare împotriva fasciştilor de toate neamurile. Calmul şi clarviziunea lor, puritatea sufletească a acestor oameni amintesc pe eroii care vor veni în generaţia următoare, a *Preludiului.* Fără prezenţa acestor oameni, drama familiei Kovacs ar fi rămas jalnic suspendată. Comuniştii dau în piesă, ca şi în viaţă, dezlegarea marilor întrebări. Trebuie să spunem totuşi că Ana Novac n-a izbutit să dea destulă forţă şi destulă pasiune eroilor înaintaţi din piesa sa. Ea a povestit impresionant ce se întîmplă cu familia Kovacs, pe care pare să o cunoască destul de bine. Andras şi doamna Beres rămîn, într-o mare măsură, necunoscuţi spectatorului şi autoarei. Eroii pozitivi ai piesei nu sînt lipsiţi de trăsături vii, dar în contrast cu complexitatea „Kovacsilor", autoarea i-a construit prea simpli. Fără convulsiuni şi complicaţii sterile, de bună seamă, cei doi luptători aveau însă nevoie de o calmă adîncime sufletească, care să-i însufleţească deplin. Lipsurile acestor eroi se răsfrîng asupra liniei firesti de dezvoltare a celorlalte personaje. Deficienţele doamnei Beres nu justifică destul cotitura doamnei Kovacs, iar silueta liniară a lui Andras nu ne dă măsura exactă a transformării Evei.

Scanned with OKEN Scanner

Autoarea piesei este foarte tînără. Ea a scris piesa cu cîțiva ani în urmă. Dorind să spună multe lucruri și neștiind întotdeauna cum să le spună mai bine, ea a dus conflictul la o mare tensiune dramatică în ultimul act, dar n-a rezolvat mulțumitor toate destinele omenești ce i-au fost încredințate. Spectatorul are sinceră nevoie de prezența Margitei Kovacs în ultimul act, dar autoarea a trecut în culise acest personaj, tocmai cînd începea să capete o nouă strălucire. Peter se sinucide în final, dar actul său desperat nu este destul de bine justificat prin ultimele sale replici. Acestea sînt erori de construcție pe care talentul autoarei le va depăși cu siguranță în următoarele sale lucrări.

Cu unele prilejuri s-a apreciat *Familia Kovacs* ca superioară *Preludiului.* Bineînțeles asemenea ierarhii sînt discutabile. *Familia Kovacs* se distinge într-adevăr prin economia surprinzătoare a construcției, prin profunzimea cu care se execută portretul doctorului Kovacs și procesul de evoluție al doamnei Kovacs. Dramatismul *Familiei Kovacs* este acoperit în valută forte, neîndoielnic. Preferăm totuși acestei piese, — în care autoarea descrie oameni și întîmplări adevărate în culori pe care le-am mai întîlnit — lucrarea sa mai recentă, poate mai puțin izbutită în unele scene ale sale, dar în ansamblu vie și tulburător de nouă. În *Familia Kovacs,* Ana Novac a condamnat tarele micii burghezii dezorientate. În *Preludiu* ea a cîntat — în primul rînd — apariția omului nou care nu mai cunoaște veninul acestor tare. *Familia Kovacs* a semnalat un talent. *Preludiu* a confirmat trăinicia acestuia la cel mai dificil examen : plămădirea eroilor puri la care a rîvnit din toată inima romanțioasa Eva Kovacs.

*

Familia Kovacs este o piesă simplă, în care apar personaje de o structură complexă. În montarea de

Scanned with OKEN Scanner

la Teatul Național din Iași, regia (Val Mugur) a muncit cu stăruință să-și apropie piesa. În Margit Kovacs, artista emerită Margareta Baciu a participat afectiv la frămîntările acestei mame, care nu-și pierde cumpătul. Replicile răstite care ascund tumultul sufletesc al Evei au fost valorificate cu pricepere de tînăra actriță Simona Constantinescu. Perfidia și cruzimea fasciștilor și ale uneltelor lor au fost prezente în spectacol prin modul în care și-au făcut apariția cîteva personaje episodice ale piesei și în special proprietăreasa (Eliza Nicolau). Val Mugur a dat însă o nejustificată amploare izbucnirilor nervoase ale unora dintre personaje, ceea ce a dus la stabilirea unei atmosfere clinice, familia Kovacs apărînd, în mare măsură, ca urmărită de o fatidică demență. La această impresie a contribuit, în mare măsură, modul greșit în care și-a conceput rolul Gh. Popovici (dr. Kovacs), care a sacrificat cu totul miezul uman al replicilor personajului. Regizorul nu a acordat atenția cuvenită personajelor pozitive, comuniștilor Andras și Beres. Fragilitatea cunoscută a acestor roluri în textul piesei a fost subliniată de linia monotonă, uniformă a interpretării actorilor Valentin Ionescu și Valea Marinescu. Pentru a sublinia sensurile adevărate ale piesei, regia și actorii vor trebui să alunge de asemenea din spectacol tendințele declamatorii ale unor interpreți și să stăpînească temperamentul unui tînăr actor talentat ca Gh. Vrînceanu, care, în rolul lui Peter, se dezlănțuie mult prea intempestiv.

La Teatrul Maghiar din Sf. Gheorghe, *Familia Kovacs* a cunoscut o montare mai apropiată de conținutul piesei. Aci regia (Jakabffy Deszö) a imprimat spectacolului o lumină mai gravă și în același timp mai discretă. Interpretarea piesei de către artiștii maghiari în limba maghiară a favorizat puternic crearea mai naturală a atmosferei. Actorii s-au do-

Scanned with OKEN Scanner

vedit însă cu unele excepții, încă nu de ajuns de formați pentru o dramă de mare intensitate. Actrița Hegyessi Magda a recurs excesiv la tehnica plînsului și a glasului sugrumat în scenele mari ale piesei, izbutind însă în jocul reținut din primul act. Lazar Erszebet a fost prea cochetă în rolul complicat al Evei. Remarcabilă a fost însă apariția tînărului Zsoldor Arpad (Peter), care a impresionat prin profunda înțelegere a zbuciumului și rătăcirilor care conduc personajul la prăpastie.

Familia Kovacs, care înfățișează fapte răscolitoare publicului, pune probleme dificile spectacolului. Or, în ciuda deficiențelor observate, piesa aceasta de început a Anei Novac își descoperă spectatorului atent mesajul său de încredere în destinul oamenilor adevărați, de acuzare a neputinței sufletelor stinghere.

Scanned with OKEN Scanner

ZIARIȘTII

de

Al. Mirodan

Teatrul Național I. L. Caragiale-Studio

Cititorul ne va înțelege desigur cînd vom da cronicii noastre un ton care nu va avea nimic comun cu austeritatea și răceala academică. Prelegerea universitară ținută cu ajutorul unei balanțe de valori imuabile și în care operele literare noi sînt cîntărite în raport cu greutatea specifică a tragediilor shakespeariene nu are desigur nimic comun cu cronica dramatică vie, care este, în primul rînd, o poziție înaintată de luptă. Piesa de debut a lui Al. Mirodan dezbate cu aprindere probleme ale oamenilor de azi, interesați trup și suflet în deslușirea problematicii complexe a drumului care trebuie străbătut în perioada de trecere de la iarnă la primăvară. Cronicarul literar sau dramatic nu are cum să privească această frămîntare cu un ochi senin, netulburat și superior. Cronica nu poate deveni, desigur, jurnalul intim al unui mizantrop. Ea trebuie definită, dimpotrivă, ca un act cetățenesc, prin excelență.

Ziariștii reiau, în coordonatele contemporaneității, problema amplă și tulburătoare a afirmării adevărului. Eroii dramei sînt oameni pasionați, capabili

Scanned with OKEN Scanner

de gesturi mari, de sacrificii nelimitate. Ei se comportă ca niște îndrăgostiți, fascinați de avîntul către adevăr, atît de propriu epocii construirii socialismului. Meritele autorului piesei se vădesc însă pe măsură ce această pasiune își dezvăluie sensurile adînc omenești. Lupta pentru adevăr nu devine nici un moment abstractă, eterică, donquijotescă. Autorul se suspectează neîncetat și apasă uneori cu prea multă brutalitate pe pedala concretizării desăvîrșite, a fiecărui gest, a fiecărui duel din încleștarea puternică pentru biruința adevărului. Preocupîndu-se, pe planul actualității imediate, de vechea controversă a eroilor lui Camil Petrescu, fermecați de jocul ideilor pure, Mirodan parcurge drumul spre rezolvare venind dintr-un sens invers. El însuși gazetar comunist și — probabil — erou al unor întîmplări asemănătoare, autorul *Ziariștilor* pornește de la faptul de viață care constituie subiectul piesei, descoperindu-i apoi scenă după scenă semnificații și valori ideologice care capătă o amploare nebănuită. Povestea nedreptățitului Ion Gheorghe, lupta lui Cerchez și a celorlalți ziariști pentru apărarea acestuia sînt — ca să folosim o expresie familiară unuia dintre eroii piesei — un „șoz" care oferă material abundent pentru o discuție dramatică pasionată. Procedeul însuși asigură de la început păstrarea discuției pe terenul concret al întîmplărilor de fiecare zi, el ușurează apreciabil circumscrierea interesului dramei în jurul problemei dragostei față de om, ca una din fațetele luptei practice pentru adevăr, în societatea socialistă.

Trebuie subliniat îndeosebi patosul partinic care însuflețește această tratare concretă a temei. Cerchez, eroul principal, nu este pur și simplu un cavaler entuziast, îndrăgostit de luminile adevărului. La masa sa de lucru el este un constructor lucid, un soldat zelos al partidului, care îndeplinește consemnul leninist cu o dîrzenie impresionantă. În lupta pentru ocrotirea unui om cinstit, defăimat pe

Scanned with OKEN Scanner

nedrept de către inamicii cinstei și criticii muncitorești, personajele piesei rostesc cu simplitate gînduri sincere, adevărate. Nu se simte nicăieri curajul ostentativ, violența studiată. Este adevărat că multe dintre replici sînt pentru prima oară spuse pe scenă, dar ele sînt replicile noastre proprii, gîndurile noastre intime. Aceste replici, tocmai aceste replici îngrozesc personajele negative ale piesei, le doboară cu o stăruință remarcabilă, tinerească și cuceritoare. A da glas oamenilor epocii tale, a da răspuns întrebărilor acestora, a scoate la iveală semnificațiile înalte, omenești ale învățăturii partidului, aceasta este desigur însăși condiția artei partinice.

Aparent, piesa lui Al. Mirodan este concepută ca o aventură eroică de inspirație epopeică. Redactorii ziarului *Viața tineretului*, argonauți moderni, se lansează cu o însuflețire de o incontestabilă autenticitate în lupta pentru dobîndirea Lînei de Aur. Dar, ca și în mitul antic, argonauții își topesc parcă strălucirea lor proprie, pentru a da mai deplin relief lui Iason, cuceritorul. Cerchez este un Iason fără ambiții și porniri deșarte. Mirodan se poate mîndri a fi autorul unui poem dramatic închinat acestui erou comunist, unul dintre cei mai autentici dintre eroii comuniști ai pieselor noastre. Piesa este poate, în primul rînd, un excelent portret dramatic. Este, dacă vreți, o biografie dramatizată în genul dramelor istorice închinate cîte unui erou. *Ziariștii* a fost scrisă pentru a da viață scenică unuia dintre eroii timpului nostru. Este o piesă istorică scrisă cu anticipație, în care numitul Cerchez, redactor-șef la ziarul *Viața tineretului*, răspunde prin cuvintele și prin acțiunile sale cîtorva dintre întrebările mari ale anilor pe care îi trăim. Celelalte personaje nu sînt cu desăvîrșire șterse, dar au nevoie pentru a străluci de atribute împrumutate în afara conflictului. Brînduș face uz de povestea sa de dragoste, Romeo de ticurile sale verbale. În ultimă analiză

Scanned with OKEN Scanner

toate personajele piesei trăiesc ori pentru a i se opune lui Cerchez (Tomovici, Gurău), ori pentru a îndeplini sarcini precise în demonstrația ideologică strînsă pe care o organizează cu elan și antren același Cerchez. Observația este valabilă mai ales pentru cei citați în discuția despre scepticism cu Tomovici (Viișoru, Pietrosu), dar și pentru personaje mai însemnate, ca Toth sau Brînduș. Personajele pozitive se regăsesc în sufletul bogat al lui Cerchez și — în acest sens — acesta nu face un simplu joc de cuvinte cînd îi declară lui Brînduș că-i cunoaște frămîntările din autobiografia sa. Cerchez stăpînește întreaga piesă, dar acest lucru se întîmplă tocmai din cauză că într-însul se realizează cel mai deplin trăsăturile înalte la care aspiră toți „pozitivii" din redacția ziarului. Modalitatea principală de dezvăluire și afirmare a acestor trăsături este poziția neconformistă a redactorului-șef, poziție care izvorăște din caracterul viu, concret al încrederii sale în cauza comunismului. Elanul, entuziasmul lui Cerchez sînt indestructibil legate de înțelegerea profundă și întreagă a scopului către care tinde clasa muncitoare eliberată. În pornirile sale năvalnice se ascunde un înțelept, căruia îi sînt străine vorbele goale, practicile uzate, fetișismul formelor și formulelor fără miez. Încrederea în comunism, nezdruncinată în conștiința lui Cerchez, îi dă forța să creadă neîncetat în biruința adevărului, în frumusețea morală a omului și să combată fără tergiversări tendința de birocratizare a lozincilor de luptă. Cerchez știe să fie caustic, afectează uneori calmul și cochetează cu rezoluțiile lapidare. În fond este un sentimental în sensul cel bun al cuvîntului. Iubește și urăște cu o forță care-i electrizează pe cei din jurul său. El este desigur un om „care a plîns", după cum singur o amintește, dar „plînsul" este aci un simbol, și anume acela al durerilor clasei, dureri care trebuie lecuite cu orice preț.

Scanned with OKEN Scanner

Există în piesa lui Al. Mirodan o aglomerare de simboluri care nu poate să nu surprindă. Simbolică este și prezența în conflict a utemistului Ion Gheorghe. Numele omului pentru salvarea căruia luptă ziariștii este denunțat, de unul dintre personaje chiar, ca artificiu simbolic. Simbolurile abundă pe masa de lucru a lui Cerchez, luînd forma unor invitații, a unor titluri de gazetă, a unor titluri de articole... Este un exces care — de ce n-am spune-o — furnizează uneori efecte de un preț mult prea redus. Prezența simbolurilor într-o dramă modernă nu poate uimi, desigur. În *Ziariștii* ele se diversifică însă neîncetat, subțiindu-se pînă la simplul calambur.

Trebuie amintit că ciocnirile lui Cerchez cu adversarii minori de genul Gurău sau Leu provoacă excelentele accente satirice ale piesei, în care autorul cheltuiește, fără rezervă, un umor vindicativ, prin excelență tonic. Deși debutant, autorul *Ziariștilor* are un incontestabil dar al replicii, al mișcării, al construcției dramatice. Publicul este cîștigat de bruscheța dezarmantă a eroilor pozitivi, de tinerețea lor agresivă. Procesul intentat lui Tomovici, Pamfil etc. include în juriu pe spectatori după prima întîlnire cu irezistibilul Cerchez. Stîngăciile nu lipsesc, firește. Acordurile poveștii de dragoste Brînduș-Marcela sună, astfel, surprinzător de melodramatic. Sentențiozitatea cu care Cerchez dezvoltă „teoria celor două catarge" este cu totul discutabilă. Unele personaje nu-și îndeplinesc pînă la capăt promisiunile. Nu este însă o simplă stîngăcie ceea ce se întîmplă cu tabloul II al piesei, care pare a fi fost transportat anume din recuzita producțiilor șablonarde. Într-o piesă de strigăte răscolitoare și șoapte emoționante, tabloul din baia lui Pamfil prăvălește pe neașteptate un uragan de stridențe și cacofonii. Autorul a crezut necesar să explice poziția ostilă a redactorului-șef adjunct, Tomovici, opoziția sa înverșunată față de promovarea adevărului, prin-

Scanned with OKEN Scanner

tr-un artificiu uzat. Asistînd la scena din baie, spectatorul află astfel că Tomovici este legat, printr-o încurcată poveste de referințe și matrapazlîcuri, de directorul general Pamfil, autorul principal al complotului împotriva nevinovatului Ion Gheorghe. În acest mod se compromite în mare măsură realizarea caracterului lui Tomovici, ca tip al scepticului, dezumflat și stins, rătăcind în voia tuturor valurilor din cauză că a abandonat lupta. Frica animalică a acestei figuri jalnice capătă subit — în urma discuției cu Pamfil — trăsături evident simplificate. Nu este întîmplător că autorul i-a scris lui Pamfil un cuplet vociferant, intercalat cu expresii tari de un umor îndoielnic. Culorile țipătoare, utilizate mai ales cantitativ, au încercat să suplinească lipsa de relief a personajului și — mai ales — să învioreze o întîlnire de care conflictul piesei nu avea de loc nevoie. Mai este necesar să spunem că datele caracterologice ale lui Tomovici, așa cum apar în restul piesei, nu coincid cu imaginea lichelei din baia lui Pamfil ? Este limpede că tabloul II nu face — de fapt — parte din piesă. Este păcat că, formal, el se află totuși în piesă, umbrind caractere și creînd confuzii de care s-ar fi putut face, desigur, economie.

Piesa de debut a lui Al. Mirodan, atît de proaspătă și de tinerească, pare îndemnată să mai privească, din cînd în cînd, înapoi spre clișeele vechi și uzate, ca spre un teritoriu mai sigur, de pe care și-a luat zborul cu oarecare timiditate. Autorul piesei aduce în cele cîteva tablouri ale *Ziariștilor* nu încă o personalitate distinctă, dar o neliniște creatoare de bun augur. Frazele sale scurte, nervoase, parabolele sale sentimentale, patosul juvenil al destăinuirilor hotărîtoare, ingenuitatea unor personaje și „gărgăunii" salvatori ai altora le vom revedea desigur evoluate și transformate, cine știe cum, în următoarele sale piese. Aceste piese vor veni neîndoielnic pentru că autorul *Ziariștilor* nu se

Scanned with OKEN Scanner

va mai putea desprinde de farmecul teatrului, nu va putea să stăvilească chemarea sa certă către acest drum al artei, cu deosebire spinos și atrăgător.

*

Ziariștii revendicau pentru spectacol cîteva elemente cu desăvîrșire obligatorii : un interpret inteligent și sensibil, capabil să treacă cu ușurință de la tonul ușor sentimental la ironia incisivă, de la atitudinea flegmatică la dezlănțuirea pasionată ; un grup tineresc viu și variat, concurînd în numeroase chipuri la inocență, fără a se repeta și — în sfîrșit — realizarea unui ritm al acțiunii intens, și fierbinte, dar stăpînit continuu de imaginea fascinantă a țelului final. Regiei și interpreților li se opunea, poate mai categoric ca oricînd, sarcina să nuanțeze cu subtilitate semnificațiile, să se apropie cu emoție de sufletele tinerilor eroi, să tălmăcească cu atenție reacțiile acestora, în ciocnirile dese și învolburate ale piesei. Se poate afirma că regia (M. Ghelerter) a asigurat într-o mare măsură succesul primei piese a lui Al. Mirodan. De la lectură la spectacol, regia a descoperit și a valorificat calitățile dramatice ale textului, a acordat o importanță hotărîtoare caracterului tineresc al spectacolului. Trebuie să subliniem atmosfera tabloului III, atmosferă de bătălie decisivă, în care intrările secretarei, întoarcerea lui Cerchez de la masă, ceștile de cafea neagră, sunetul strident al telefoanelor, și mai ales mișcarea vie a actorilor au crescut minunat pînă în scena finală a plecării lui Cerchez la partid. Merită să amintim alegerea fericită a interpreților de roluri episodice (I. Horațiu în Nea Gogu, C. Stănescu în Viișoru, Grigore Pavel în Pietrosu, Draga Mihail în Dorina), care și-au spus „romanțele" cu o dezinvoltură care certifica afinități incontestabile cu rolurile încredințate.

Scanned with OKEN Scanner

Apariția lui Alfred Demetriu (Tomovici) este remarcabilă și surprinzătoare. În sobrietatea aparentă a mișcărilor, actorul a distilat cu pricepere morbul fricii, care crește necontenit, rupînd carapacea și dezlănțuindu-se isteric. Am descoperit în Alfred Demetriu un interpret subtil și profund, destinat anume dramei moderne. Am redescoperit (pentru a cîta oară ?) în Mircea Constantinescu (Leu) un actor de o sensibilitate neprețuită, cu un umor tragic impresionant. Nu poate fi oare Mircea Constantinescu interpretul ideal al „omului cu mîrțoaga" ? Nu este timpul să i se acorde rolurile pe care le merită ? Marcel Anghelescu (Romeo Ionescu) realizează cu măiestrie momentul povestirii actului său eroic, iar Victor Moldovan (Mișu Rosenblum) este un autentic secretar de redacție. Matei Gheorghiu (Brînduș) și Valeria Gagialov (Marcela) au accentuat excesiv caracterul sentimental al personajelor. Regia a încercat să însuflețească actul II, umflînd la maximum trăsăturile caricaturale ale directorului general Pamfil și îngroșînd, pînă la șarjă, ciocnirea sa cu Tomovici, așezat, pentru a sublinia ridicolul scenei, pe marginea îngustă și lucioasă a unei cade. Intenția regiei este explicabilă, rezultatele sînt nemulțumitoare, accentuînd stridențele textului.

Autorul piesei îi datorează, desigur, lui Radu Beligan, interpretul lui Cerchez, descoperirea unor nuanțe ale personajului pe care textul le bănuia doar. Actorul s-a dăruit redactorului-șef Cerchez într-o asemenea măsură, încît spectatorul are revelația unui nou Beligan, cu totul inedit. Dacă ne amintim de Beligan-Dandanache atît de deosebit de Beligan-Tusenbach, sau de liricul Beligan-Miroiu, întîlnirea aceluiași actor în rolul înflăcăratului Cerchez osîndește pentru totdeauna legenda „manieristului" Beligan. Atribuind personajului o sumă de gesturi și ticuri cu vii corespondențe sufletești, (învîrtirea lanțului de la ceasornic, trădînd nerăbdarea omului de acțiune, ștergerea falsă a nasului

Scanned with OKEN Scanner

ascunzînd sentimentele sub masca calmului și indiferenței etc.), Beligan a înțeles că aceste mici artificii rămîn nesemnificative dacă atenția interpretului nu e îndreptată în primul rînd asupra prelucrării intime a simțămintelor eroului, dacă nu va izbuti să găsească taina însuflețirii acestui caracter complex. Interpretarea lui Beligan își bazează forța pe pătrunderea procesului sufletesc mistuitor al luptătorului Cerchez. Gesturile, mimica, mișcarea s-au realizat în consecință.

Scanned with OKEN Scanner

PATRIOTICA ROMÎNĂ

de

Mircea Ştefănescu

Studioul actorului de film „Constantin Nottara"

Cine s-ar pregăti să supună unei severe analize ultima piesă a lui Mircea Ştefănescu, ridicînd exigenţele pomenite faţă de o amplă comedie satirică, ar greşi fără îndoială. Genurile nu trebuie confundate. *Patriotica romînă* este de fapt un vodevil de factură modernă, păstrînd însă trăsăturile şi limitele cunoscute ale genului. Conflictul piesei este liniar, iar personajele evoluează nude, mărturisindu-şi dintr-o dată întreaga identitate. Bineînţeles avem de-a face cu un vodevil satiric, al cărui scop este ridiculizarea burgheziei romîneşti în anii de tristă amintire ai „curbelor de sacrificiu".

Nu ni se pare admisibil dispreţul pentru asemenea modalităţi de convorbire amuzantă cu publicul. Nu este posibilă, desigur, reînvierea vechiului vodevil cu cîntece (deşi formula comediei muzicale ar avea imens de folosit prin preluarea tradiţiei vodevilului naţional). Dar lucrurile pot fi spuse în diferite chipuri şi la registre deosebite fără să ultragieze bunul-simţ, atunci cînd regulile jocului sînt respectate. Comedia sprintenă, fără pretenţii, împletită în jurul unor teme vii, interesante, actuale, îşi

Scanned with OKEN Scanner

are locul său rezervat în preferințele publicului iubitor de teatru. Satira netă, puțin zgomotoasă a vodevilului încîntă și amuză copios, întreținînd o atmosferă optimistă în sală, pentru care spectatorul aplaudă recunoscător... Bineînțeles, nu poate fi acceptată ușurința tratării marilor probleme în manieră de vodevil. Concordanța mijloacelor cu substanța conflictului piesei este hotărîtoare. Nu se poate cînta Beethoven la orchestra de muzicuțe, dar asemenea formații de instrumente își au repertoriul lor, într-un anume sens și pe o anumită treaptă, inegalabil.

Autorul a imaginat o intrigă amuzantă, în care, cu verva povestirii unei anecdote cu haz, sînt înfățișate cîteva figuri ale epocii, pe tipare în general cunoscute publicului nostru. Drumul lui Georges Onică-Vlașca, președintele societății pe acțiuni „Patriotica romînă", către fotoliul ministerial este viu și spumos prezentat, în amănunte care subliniază mizeria morală a acestui cavaler al vechii finanțe. În jurul președintelui gravitează șnapani de felul lui Emil Iacovache-Teleorman și alții de speță mai măruntă. Ideea de bază a anecdotei țîșnește din contrastul scandalos între cursa profiturilor deșănțate ale burgheziei și mizeria revoltătoare a maselor muncitoare în anii care au prefațat procesul de fascizare totală a țării. Demascarea este menținută la tonul alert al întregii piese și se realizează, adeseori, cu mijloace care amintesc de vechile vodeviluri ale lui Alecsandri. Voluntară sau nu, pronunțarea în piesă a numelui generalului Săbiuță ca ministru al Apărării Naționale readuce în memorie faima celebrului polițai din *Iașii în carnaval*. În *Patriotica romînă*, Săbiuță nu apare pe scenă, dar fixarea lui ca unul din personajele politice de seamă ale epocii este legată de specificul construcției satirei. Ca și la Alecsandri, personajele își definesc caracterul mai întîi prin numele ce-l poartă. Tipurile sînt conturate astfel sumar de la prima lor

Scanned with OKEN Scanner

apariție, delimitîndu-și cu precizie locul și rostul lor în desfășurarea intrigii comice. Dacă Săbiuță e numai pomenit în scenă, pe gazetarul de scandal stipendiat de Onică-Vlașca îl cheamă Fluturică Bombas. Ziarul pe care-l scoate în slujba unor interese meschine se intitulează reprezentativ „Răfuiala". O prelucrare modernă a acestui vechi procedeu se vădește în prezentarea tipului deosebit de interesant al agentului internațional al unei mari companii de armament. Sezisînd nuanța, autorul nu l-a botezat Războiescu (cum ar fi făcut Alecsandri), ci a rezolvat problema numelui printr-o mutare corespunzătoare din onomastica autohtonă către simboluri cu circulație universală. Personajul se cheamă astfel Flamingo, care, după cum se știe, este numele „păsării focului".

Apropierile de acest gen pot fi continuate. Ni se pare însemnat însă, înainte de a urma pe această linie, să desprindem o anume semnificație din cartea de vizită a unuia dintre personajele însemnate ale piesei. Cumnata viitorului ministru Onică-Vlașca aduce pe scenă silueta sever întreținută a „damei voalate", eminență cenușie în fuste a vieții politice din vremea burgheziei. Eroina este infatuată și lascivă, purtîndu-și farmecele cu ostentație și afectînd, bineînțeles, blazarea. Autorul i-a legiferat porecla, numele întreg al acestei dive politice rămînînd Greta Gîrbu. Traducerea aceasta știrbă a numelui unei cunoscute vedete de cinematograf provoacă dintr-o dată o violentă impresie de vulgaritate, care reprezintă de minune personajul în cauză. Mircea Ștefănescu a mers consecvent în piesă pe această linie, subliniind meschinăria și vulgaritatea, peisajul derizoriu al protipendadei, care deținea întreaga putere în vechea orînduire socială. Urmînd caracterul piesei, personajele negative nu sînt atît de odioase, cît ridicole. Ele nu inspiră ură fierbinte, ci mai curînd dispreț. Cum am văzut, în piesă pot fi urmărite, în noi ipostaze, vechi

Scanned with OKEN Scanner

figuri ale teatrului nostru satiric. Ele vor evolua însă într-o lumină care le subțiază profilul, menținînd trăsăturile cele mai violente ale caracterului lor și simplificîndu-le. Doamna Matilda Gîrbu, de pildă, este o Coană Chiriță care și-a lichidat contradicțiile. Ca și Chirița, Matilda Gîrbu a rîvnit să-și căsătorească fetele cu oameni de vază, dar, lipsită de candoarea isprăvnicesei din Bîrzoeni, a izbutit să-și realizeze visul. Ca și Chirița, Matilda Gîrbu visează să meargă la Paris pentru a vizita casele de modă, dar dragostea de bani i-a înăsprit glasul și trăsăturile și a văduvit-o de orice farmec. Fetele ei, Nuți și Muți (Aristița și Calipsița în ediții modernizate), s-au emancipat frenetic, pierzînd dreptul la compasiune. Greta Gîrbu, chiar, seamănă izbitor — în unele privințe — cu coana Zoițica. Ea este, astfel, neliniștită în preajma schimbărilor de guvern, întrucît trebuie să-și determine „situația sa politică". Generalul Filip Ionescu-Muscă este un Dandanache cazon, dar care și-a redus simțitor pretențiile. El aspiră numai la gradul de „general de corp de rezervă", grad pe care l-a obținut și „incapabilul de Vasilescu-Cioc".

Ultima piesă a lui Mircea Ștefănescu confirmă trăinicia influenței covîrșitoare a satirei lui V. Alecsandri și Caragiale asupra oricărei comedii românești. Apare din nou evident că, în afara acestei influențe, nu se poate face teatru satiric, la nici unul din registrele posibile ale genului. *Patriotica românâ* reducînd simțitor profunzimea satirei a oglindit însă înrîurirea acestor tradiții în forme din cele mai simple. Sublinierea contrastului între mobilul dezgustător al manoperelor conducătorilor „Patrioticii romîne" și fațada „onorabilă" a acestei instituții este realizată în piesă fără subtilități. Autorul uzează de astă dată mai ales de jocurile de cuvinte care se pretează evidențierii acestui contrast. Astfel este frecvent folosită formula sacrificiilor „pentru Patriotica", „E vorba de Patriotica", iată argu-

Scanned with OKEN Scanner

mentul de onoare al cumnaților Onică și Iacovache pentru acoperirea oricărui matrapazlîc mîrșav destinat chiverniselii propriilor buzunare. Eroii piesei acordă astfel „jertfelor" pentru profiturile de milioane ale societății „Patriotica" aparența unor eforturi patriotice demne de laudă. Substituirea este, evident, facilă, dar comicul replicilor nu poate fi tăgăduit. În același mod, utilizîndu-se cuvinte cu două înțelesuri, se procedează și cînd e solicitată consecvența Gretei Gîrbu în negoțul său de farmece, sau într-o replică des reluată prin care Onică-Vlașca subliniază cu subînțeles, celor care cîrtesc împotriva țării, că țara e bună.

Menținînd piesa pe canavaua subțire a vodevilului, autorul a introdus cîteva personaje pozitive, violent opuse grupului Onică-Iacovache. Dintre aceștia apare în prim-plan figura funcționarei Leni Velescu. În realizarea acestei figuri, fără să trișeze față de întreaga formulă a piesei, Mircea Ștefănescu a pus ceva din lirismul său bine cunoscut, care îi reamintește pentru scurtă vreme spectatorului pe autorul inspirat al *Comediei zorilor*. Leni Velescu semnifică o prezență tulburătoare în atmosfera irespirabilă a „Patrioticii". Puritatea sufletească și îndrăzneala neobișnuită a replicilor sale provoacă, cum este și firesc, o mai deplină demascare a ticăloșiei din jurul său. Autorul a conceput personajul într-o lumină duios umanitară, și n-a greșit. Prezența unei luptătoare dîrze în ritmul agreabil al comediei *Patriotica romînă* ar fi părut nepotrivită. Limitele firești care ies la iveală în „lupta de apărare" a funcționarei Leni Velescu înfățișează, în esență, limitele piesei întregi. *Patriotica romînă* este o glumă în patru tablouri care condamnă — fără ocolișuri — aspectul moral al burgheziei romînești.

Rîzînd cu poftă de comedia „onoarei" lui Onică-Vlașca, spectatorul nu se întîlnește în anticamera președintelui „Patrioticii romîne" cu caractere

Scanned with OKEN Scanner

complexe, care să-i stîrnească, în mod deosebit, interesul. El își reamintește însă, cu ajutorul piesei, despre practici și figuri care nu se vor mai întoarce, și asta nu e puțin lucru. Bineînțeles este regretabil că în piesă sînt întreținute unele efecte gratuite. Un schimb de replici ca acesta: „Ce-a fost tatăl dumitale? — A fost... dat afară", sau altele asemănătoare stingheresc verva și volubilitatea firească ale unei intrigi fragile.

Am denumit ultima comedie semnată de Mircea Ștefănescu „un vodevil modern", adică o comedioară plină de haz care nu-și permite să lanseze sondele în adîncuri, dar care satirizează cu grație și fermitate. Nu se pot nega meritele unei asemenea piese. Dar nu ne putem împiedica să scriem măcar în treacăt despre regretul de a nu fi înregistrat în seria pieselor lui Mircea Ștefănescu un succes substanțial care să-l amintească pe cel care a povestit cu emoție în *Acolo, departe...* sau care să ne transmită, mai răscolitor, fiorul liric al cronicii dramatice despre Matei Millo.

*

Optimismul prezidează nestingherit în spectacolul de la Studioul „Constantin Nottara". Piesa se termină cu o aparentă victorie a lui Onică-Vlașca, dar regia (Marietta Sadova) a subliniat fericit deruta provocată de absența funcționarilor la sărbătorirea numirii în guvern a președintelui „Patrioticii romîne".

În spectacol se ivesc, ce-i drept, cîteva momente de vacarm inutil, mai ales în scenele la care participă trio-ul Matilda-Nuți-Muți. Regia și actorii au înțeles însă, în general, foarte bine specificul construcției piesei, și au insistat pe nuanțele fiecărui cuvînt și ale fiecărui gest, populînd cu aluzii și subînțelesuri pauzele dintre replici. Ion Lucian (Georges Onică-Vlașca), Ion Gheorghiu (Emile Iacova-

Scanned with OKEN Scanner

che-Teleorman), Maria Filotti (Matilda Gîrbu), Cella Dima (Greta Gîrbu), Dem. Savu (Filip Ionescu-Muscă) au precizat prin jocul lor degajat și volubil, ritmul viu și simplitatea intrigii.

Angela Chiuaru a creionat cu mult farmec chipul candid al funcționarei Leni Velescu. Scena din ultimul tablou, în care Leni își joacă existența cochetînd cu desperare în fața propunerilor necinstite ale lui Onică-Vlașca, a fost interpretată cu o discreție salutară care, evitînd trivialul, a păstrat savoarea anecdotei dramatice. Umorul sec al lui Flamingo a fost pe deplin valorificat în apariția remarcabilă a lui Tudorel Popa. Dintre tinerii care au apărut în acest spectacol numai Aurel Cioranu (Fluturică) se distinge cu adevărat.

Ne-a mirat sincer absența muzicii de scenă în acest spectacol, într-o perioadă cînd excesul antractelor muzicale este bine cunoscut. Ni se pare că *Regele Lear* sau *Hoții* se pot dispensa de intervenția orchestrei. La *Patriotica romînă* publicul ar fi fredonat însă cu bucurie, în gînd, acordurile unei muzici vii, cu accente satirice.

Scanned with OKEN Scanner

TREI GENERAȚII

de

Lucia Demetrius

Teatrul Municipal

Lucia Demetrius a obișnuit publicul, în ultimii zece ani, cu lucrări bogate în fapte de o deosebită actualitate. Pe rînd, *Cumpăna, Vadul nou,* sau *Oameni de azi* au încercat să dezbată probleme vii, de un netăgăduit interes, izbutind în anumite privințe, restrîngînd înțelesul lucrurilor pe alte planuri. Ultima piesă a scriitoarei ar putea să pară, unor comentatori grăbiți, mai puțin vie, actuală. Într-adevăr, în *Trei generații* două din cele trei acte sînt populate de personaje vetuste, purtînd în gest și în replică trăsăturile distincte ale unei lumi apuse. Cu toate acestea actualitatea piesei nu poate fi contestată. Primele acte sînt construite pentru a strînge materialul necesar rezolvării unei probleme care interesează și pasionează încă spectatorul zilelor noastre. Înțelegerea actualității prin limitarea acerbă a temelor literaturii trebuie lăsată în seama minților înguste. Actualitatea se desprinde în primul rînd în viabilitatea problematicii atacate. Modalitățile de dezvoltare a problemelor aprinse ale actualității sînt bineînțeles multiple și variate. Lucia Demetrius, ale cărei cărți mai vechi

Scanned with OKEN Scanner

s-au caracterizat printr-o puternică feminitate, a pus în ultima sa piesă problema majoră a dreptului femeii la o viață demnă. Autoarea piesei *Trei generații* a atacat această temă, dezvoltînd pe primul plan drama avîntului înfrînt al eroinelor sale către dragostea înaltă. Într-un anume înțeles, personajele feminine ale piesei trăiesc nu atît zbuciumul Norei, cît în accente modeste tragedia sfîșietoare a Julietei. Ruxandra sau Eliza încearcă să se realizeze, evadînd prin dragoste din mocirla societății burgheze. Soluția aceasta a purificării prin dragoste nu este, bineînțeles, cu totul nouă. Ea aparține de altfel și unui număr însemnat din cele mai reprezentative lucrări ale dramaturgiei romînești dintre cele două războaie, amintind pasiunea *Domnișoarei Nastasia* și surprinzător de mult frămîntarea voluntarei Carmen din *Ciuta*. În legătură cu aceste asociații, care s-ar putea multiplica cu ușurință, ni se pare interesant să facem cîteva observații pe marginea celor *Trei generații*, avînd în vedere primele două acte mai ales.

Primul act se petrece în ultimii ani ai secolului al XIX-lea, al doilea în primul deceniu care a urmat războiului mondial din 1916—1918. Oamenii și relațiile dintre ei, evenimentele și moravurile aparțin acelor tipuri în care caracterul parazitar al burgheziei se accentuează și surprinde prin aspectele sale mereu mai cinice. Iată de ce autoarea piesei s-a adresat firesc lucrărilor dramatice din primele patru decenii ale secolului nostru. Apare însă limpede, și acesta este lucrul cel mai însemnat, că, preluînd același material de viață, Lucia Demetrius a izbutit să-l ordoneze și să-l lumineze într-alt fel. Iată cum, deși în *Trei generații* elementele dramei amintesc mai ales vechile piese ale conflictului dintre generații (piese atît de frecvente în literatura noastră după primul război mondial), viziunea autoarei este aci substanțial modificată. Conflictul dintre generații opune avînturile tinereții conser-

Scanned with OKEN Scanner

vatorismului maturității, imaginînd aceste ciocniri într-un veșnic circuit închis, în care vechii protestatari devin la rîndul lor tirani în numele „înțelepciunii" acumulate de-a lungul anilor de luptă cu viața. În piesa Luciei Demetrius acest vechi conflict apare reconsiderat, descoperindu-i-se resorturile sociale. Elanurile celor tineri sînt susținute de scîrba lor manifestă pentru transformarea în marfă a celor mai tulburătoare sentimente. Ei se opun acțiunii nefaste de dezumanizare pe care o exercită asupra lor orînduirea burgheză și păstrează întreaga viață gustul amar al înfrîngerii visurilor de aur ale tinereții. Lucia Demetrius se deosebește de înaintașii săi pentru că — spre diferență de aceștia — ea s-a detașat de personajele piesei sale îndeajuns pentru a le putea urmări evoluția cu altă privire, cu altă înțelegere a mișcărilor acestor oameni nefericiți din pricina miopiei lor cronice.

Lucia Demetrius a scris de fapt, pe tema înfrîngerii visurilor de fericire ale femeii, trei piese, o mică triologie în care unele personaje reapar, altele nu. (În treacăt fie spus, nu ne putem împiedica să facem cuvenita legătură cu unele piese moderne care au reluat în alte tipare vechi drame de familie ale Antichității, piese care au pendulat de la tonurile grave ale lui O'Neill, la spumoasele comedii ale lui Marcel Achard.) Fiecare dintre aceste piese, fiecare act cu alte cuvinte, se susține pe propriul său conflict. În primul act, cel mai bun dintre toate, conflictul dezvăluie frontal adevărul asupra moralității familiei burgheze. Judecătorul Ioniță, care-și tiranizează sîngeros nevasta, o obligă pe Ruxandra, fiica sa, după ce-și pierde la cărți întreaga sa avere, să se căsătorească cu un moșier bătrîn. Ruxandra este însă îndrăgostită de muzicianul Șerban Grigoriu, tînăr pal cu haină de catifea, care o farmecă prin puritatea sa desăvîrșită. Ruinată, familia se poate răscumpăra numai prin vinderea Ruxandrei. O încercare neizbutită de fugă

Scanned with OKEN Scanner

grăbește îngenuncherea Ruxandrei. Poezia tinereții este sugrumată brusc, pentru a face loc traiului trivial al unei noi familii burgheze, încropită sub auspiciile nefaste ale negustoriei de frumuseți și sentimente. Scriitoarea a realizat într-un mod remarcabil atmosfera irespirabilă a casei judecătorului. Mama, fiica și slujnica sînt în egală măsură îngrozite, atunci cînd se anunță sosirea teribilă a stăpînului. Lumina tragică în care apar femeile-roabe este distilată cu abilitate în acest prim act. Între sclave se realizează un anume soi de legături complice, evidențiate în incidentul aparent nesemnificativ al servirii cafelei. Fixînd trăsăturile aspre ale judecătorului în profunzimi de acvaforte, Lucia Demetrius a obținut totodată degajarea unui lirism întunecat, prin proiectarea în ambianța casei Ioniță a cuplului înaripat Ruxandra-Șerban. Tînărul cu haină de catifea o învață pe Ruxandra nu numai să cînte la pian, dar și să pătrundă cu gîndurile sale pe un teritoriu de vis asupra căruia străjuiesc privirile luminoase ale îndrăgostiților. Scriitoarea nu s-a lăsat însă tentată de mirajul fugii celor doi tineri. Ea a înfățișat zdrobirea acestor avînturi, fără să facă rabat sentimentalismului. Scena cererii în căsătorie, în care evoluează Chiril, pretendentul bătrîn la tinerețea Ruxandrei (semănînd bine cu Emil Horn din *Manasse* de Ronetti Roman), dezvăluie fără rezerve cinismul mîrșav al craiului bătrîn, fixînd și pictural momentul în tabloul final, care reunește pe cei patru eroi : „ginerele" în genunchi, sărutînd mîna fetei, care stă întoarsă cu spatele, mama plînsă și îngrozită, tatăl binecuvîntînd, înădușit, salvarea situației sale sociale.

Al doilea act, reluînd aceeași dramă după treizeci de ani, se modifică într-un mod care atrage atenția, schimbînd nuanțele în raport cu transformările care s-au săvîrșit pe plan social. Deși elementele conflictului se alcătuiesc în același decor,

Scanned with OKEN Scanner

în aceeași familie, o dată cu schimbarea vechilor redingote și a rochiilor lungi pînă la pămînt, scriitoarea a notat cu finețe în urmărirea conflictului numărul doi unele deplasări și stratificări care vorbesc despre meritele sale de artist realist. Într-o atmosferă mai puțin caracteristică, asupra căreia scriitoarei nu i s-a mai părut necesar să insiste, cadrilul se reface, întrucît Eliza, fiica Ruxandrei și a lui Chiril, este destinată și ea să salveze ruina familiei, căsătorindu-se cu un avocat lipsit de scrupule. Conflictul își caută firesc alte coordonate, tirania bărbatului părînd acum anacronică, iar timorarea mamei fiind în mod necesar înlocuită cu o acută resemnare purtată cu multă demnitate. Sclavia Ruxandrei este aci mai subtilă, izvorînd din convențiile care o leagă de poziția sa („cea mai frumoasă doamnă din oraș") în societate. Constrîngerile sînt mai puțin brutale, dar poate încă mai dureroase din această cauză. Drama Elizei, fiica Ruxandrei, capătă un aspect mai complex. Ea este înfrîntă nu atît de rigorile familiei burgheze, cît de dezamăgirea profundă pe care o încearcă în momentul cînd Radu, iubitul său, află că moșia de zestre este ipotecată. Drama ia din această cauză proporțiile unui dezastru care pîrjolește în calea sa orice nădejde. Fiind obligată să renunțe la muzicianul Șerban, Ruxandra nu părăsise în grozăvia căsătoriei silite amintirea clipelor de beatitudine purificatoare, trăite în preajma celui iubit. Contemplarea sufletului mărunt al medicinistului Radu, care rupe printr-un singur gest vălul romantic al dragostei înalte, o covîrșește însă pe Eliza, care părăsește, o dată cu acest vis, încrederea sa în viață și în oameni. Cupiditatea burgheziei nu mai cunoaște margini în anii tinereții Elizei, fata romanțioasă care citește cu nesaț *Luceafărul* unei mame sentimentale. Scriitoarea nu i-a îngăduit norocul întîlnirii unui tînăr suav și cinstit ca inspiratul Șerban, intenția sa vădită fiind de a realiza în

Scanned with OKEN Scanner

actele piesei sale tablouri cît mai reprezentative de epocă.

Această preocupare care servește într-o mare măsură conflictul fiecărui act a solicitat poate prea mult, prea stăruitor talentul scriitoarei, care a schematizat uneori, poate tocmai din dorința de a nu altera cu analiza mai profundă a unor figuri, tabloul documentar de epocă. În general, se poate observa că autoarea piesei s-a ferit să dea momentelor dramatice o evoluție ieșită din comun. Tipurile sînt interesante, trăsăturile lor sînt, în mare măsură, reprezentative, dar uneori deosebirile ne apar convenționale, individualizarea se face cu o zgîrcenie nejustificată. Așa se întîmplă de pildă cu cei trei bărbați negativi : Ioniță, Chiril și Alexandru. Între ultimii doi mai ales este greu să urmărești diferențierile, tonurile tari fiind epuizate în precizarea elementelor de contrast dintre Ioniță și Chiril. Este evident că intensitatea dramatică a conflictului scade de la un act la celălalt și că reluarea schemei primului act, în cel de-al doilea, cu toate modificările subliniate mai sus, nu mai găsește resursele dramatice necesare pentru a închega tot atît de rotund și cea de a doua parte a trilogiei. Oricum, dezbaterea nu încetează a fi interesantă, atît prin cele ce se petrec pe scenă în primele două acte, cît și prin ceea ce ele anunță că „va urma". Observația noastră cu privire la autonomia conflictelor fiecărui act în parte (actul I și II) nu este negată, atunci cînd vom adăuga că înlănțuirea acestor conflicte într-o construcție unitară profilează deosebit de plastic problema cea mare, pentru care a și fost alcătuită această suită dramatică. Explicînd primele două drame, încătușarea Ruxandrei, alterarea fondului pur al pasionatei Eliza, amîndouă ca fenomene generate de mecanismul inuman al societății burgheze, Lucia Demetrius pregătește spectatorul pentru actul de antiteză în care sfărîmarea vechii orînduiri schimbă soarta Vero-

Scanned with OKEN Scanner

nicăi, fata ultimei generații, care va cunoaște fericirea mult visată.

Pentru a suda mai puternic lanțul dramelor acestei familii, scriitoarea a inițiat participarea la conflict a unor personaje secundare, care marchează cu prezența lor, precum o pendulă veche de familie, etapele succesive ale dramei. Remarcabile sînt în această privință aparițiile domnișoarei Macri „cea mică", care fixează, din primul act, în ciuda posturii sale ridicole, drama măruntă a fetei sărace „de familie" care așteaptă zadarnic căsătoria surorii mai mari pentru a-și dobîndi și ea fericirea, alături de „un domn bine". Domnișoara Macri trăiește pe un plan minor drama prietenei sale Ruxandra, după cum ea va reproduce și alte mișcări ale personajelor centrale. Deruta și orizontul îngust al domnișoarei Macri, care crede în ultimul act că mai ființează într-un regim democrat popular vechile societăți filantropice cu coloratură mistică, nu se diferențiază, esențial, de socotelile absurde ale lui Alexandru Irimescu, fostul stăpîn al moșiei Goldana, care-și calculează cu aprindere veniturile ce le va lua atunci cînd îi va fi restituită moșia. Domnișoara Macri contribuie la reliefarea mai deplină a sensurilor piesei, reluînd în tribulațiile sale ridicole ecourile surde ale dramei femeii supuse rigorilor inumane ale moralei burgheze. Iliuță, fratele Ruxandrei, îndeplinește un rol cu mult mai neînsemnat, colorînd atmosfera cu apariții mai mult pitorești, decît semnificative. Mult mai interesantă este soarta unui personaj care apare numai în primul act, dar care este invocat în momentele cele mai dramatice ale piesei, ca un simbol al iubirii înalte. Într-adevăr, Șerban Grigoriu dispare din scenă încă în „prima generație", dar simbolic el reapare în actul doi, cînd tocmai în jurul concertului său se va strînge nodul conflictului central. Simbolul este aci transparent: Ruxandra și fiica sa Eliza nu vor mai merge la concert (cu alte cu-

Scanned with OKEN Scanner

vinte la întîlnirea cu Grigoriu) atunci cînd compromisul căsătoriei cu Alexandru va fi acceptat. Concertul Grigoriu era chemat doar să înnobileze evadarea Elizei din mlaștină. În ultimul act, cînd Ruxandra, bătrînă, trebuie să găsească forța de a o determina pe Veronica să fugă, se pronunță vestea morții lui Șerban menită să întărească chemarea spre puritate.

După ce cortina coboară peste finalul actului doi, spectatorul așteaptă cu interes rezolvarea problemei fundamentale care a prezidat la realizarea piesei. El a urmărit cu interes primele două episoade dramatice care l-au documentat suficient pentru a se pasiona pentru marele final. Cuvintele nu ni se par exagerate. Actul ultim era rezervat victoriei Veronicăi, înfrîngerii vechilor prejudecăți, promovării unei morale noi. După regulile înfrîngerilor se anunțau acordurile tulburătoare ale finalului simfoniei. Dar aceste acorduri au fost scrise fără strălucire. Ultimul act păstrează pasaje remarcabile atunci cînd înfățișează suavitatea nealterată a bătrînei Ruxandra sau în reapariția domnișoarei Macri. Cuplul central al actului însă, cel care avea să rezolve problema, străbate scena rostind fraze serbede. Replicile lor sînt înțelepte, dar sînt înfățișate publicului înghețate, venind din partea unor oameni pe care nu-i cunoaștem și pe care, de aceea, nu avem cum să-i iubim. Scriitoarea n-a izbutit să-i dea Veronicăi sarcini de viață, de aceea eroina ultimei generații nu cunoaște frămîntări reale. În contrast cu înaintașele sale, Veronica este lipsită de feminitate. Dragostea sa pentru Pavel se desfășoară grăbit, între alte sarcini și obligații. Iubirea dintre Veronica și Pavel nu capătă strălucirea romantică a dragostei Ruxandrei pentru Șerban. Cei doi tineri se iubesc desigur, dar discută deosebit de intens despre problemele pregătirii pentru școala tehnică sau despre atitudinea Veronicăi față de suspiciunile maistrului Mihai. Este

Scanned with OKEN Scanner

probabil că autoarea piesei îi cunoaște și ea mai sumar pe oamenii de felul lui Pavel și al Veronicăi. Oricum, ea nu-și îngăduie aci coborîrea în adînc, ceea ce o obligă la crearea unor momente melodramatice ca acela al contemplării ferestrei luminate din depărtare.

Nu ni se pare lipsit de interes faptul că în primele două acte — acolo unde pasiunile se înfruntă firesc și puternic — textul literar al piesei este, adeseori, străbătut de un suflu de poezie autentică. Ultimul act, mai ales în scenele Veronica-Pavel, cunoaște o coborîre marcată în această privință. Acolo unde patosul înfruntării ideilor se hrănește artificial, el nu are forța să se ridice de pe tărîmul frazelor șterse și reci.

Ultima piesă a Luciei Demetrius condamnă cu tărie orînduirile care au osîndit femeia la robie și au făcut din dragoste marfă de schimb. Soarta tragică a Sultanei, Ruxandrei și Elizei este povestită cu însuflețire și talent. Interesul pe care-l poartă Lucia Demetrius problemelor de morală va găsi neîndoielnic posibilități largi de dezvoltare, pe măsură ce autoarea celor „trei generații" va avea, mereu mai deplin, revelația bogăției sufletești a celui mai tînăr personaj al său, din cea mai recentă lucrare dramatică. Povestea Veronicăi nu a fost încă spusă pe de-a-ntregul. Ea își așteaptă cu încredere rîndul...

*

Teatrul Municipal a făcut piesei o primire sărbătorească. *Trei generații* se bucură de un spectacol susținut entuziast de cei mai buni actori ai teatrului. Regizorul W. Siegfried a acordat o deosebită atenție sublinierii contrastului dintre sufletele pure, avîntate ale îndrăgostiților și opacitatea, cinismul părinților tirani. Atmosfera grea, apăsătoare a casei judecătorului Ioniță a fost obținută

Scanned with OKEN Scanner

printr-o sinteză fericită a jocului actorilor, a costumelor, decorului și luminilor. În această ambianță St. Ciubotărașu a realizat o creație impresionantă, în care publicul a putut surprinde sub carapacea „tiranului familiei" un suflet cătrănit, o imensă și nesfîrșită plictiseală în alternanță cu însuflețirile de o clipă la gîndul îmbogățirii subite printr-o nemaipomenită „lovitură" la jocul de cărți. Marieta Rareș a izbutit, cu mijloace simple (mișcîndu-se febril în jurul „tiranului", concentrîndu-și în priviri spaima grozavă și deznădejdea), să dea relief durerilor înăbușite ale Sultanei. Dintre interpretele celor „trei generații" de femei, spectatorului îi va rămîne deosebit de vie interpretarea artistei Tantzi Cocea (Ruxandra), care a dat o amploare nebănuită resurselor de poezie ale rolului său. Beate Fredanov (Eliza) a găsit tonul firesc, fără de ostentație, în actul III, cînd i-a revenit sarcina grea a mărturisirilor cinice și a recunoașterii falimentului său moral. În scena Ioniță-Chiril din primul act, Fory Eterle (Chiril) a subliniat cu remarcabilă măiestrie în tărăgănarea voită a discuției conștiința superiorității sale incontestabile, față de un datornic fără nici o nădejde de scăpare. Dezinvoltura bine cunoscută a lui Jules Cazaban (Alexandru) și-a dezvăluit o nouă fațetă în scena de falsă tragedie din ultimul act, în care se îmbină durerea prefăcută, de tată ultragiat, cu mînia autentică a neputinței de a supune pe Veronica. Leni Caler a cultivat cu stăruință în rolul domnișoarei Macri inocența ridicolă a personajului, dar a fost prea stăruitoare în pronunțarea replicilor ilariante.

Ca și în alte spectacole mai recente ale Teatrului Municipal, tinerii ocupă locuri importante în distribuția piesei. Trebuie aplaudată stăruitor compoziția deosebit de izbutită a lui Benedict Dabija (Ilie) în actul III. Doi tineri care și-au afirmat talentul în ultimii doi ani (N. Mavrodin și Gh. Ghițulescu) se limitează, de astă dată, la apariții corecte, pale.

Scanned with OKEN Scanner

Este greu să facem cuvenitele aprecieri actorilor Michaela Juvara (Veronica) și Septimiu Sever (Pavel), care au atacat cu însuflețire roluri scrise mai ales discursiv. Cei doi interpreți nu s-au putut feri îndeajuns de tonul languros al scenei de dragoste din ultimul act.

Regia a muncit cu stăruință pentru a dărui spectacolului culoarea de epocă cuvenită fiecărui act. Trebuie să amintim în această privință contribuția însemnată a realizării costumelor (Cella Voinescu). Redingota castanie cu dungi a judecătorului din primul act sau taiorul uzat al Elizei din actul III, de pildă, participă activ la definirea mai completă a personajelor.

În decorul vechiului salon burghez, supus transformărilor și alternărilor vremii, se mișcă, de-a lungul celor trei acte, trei generații de femei dornice să se elibereze, să zboare către o oază de lumină pe care o bănuiesc, la care visează în tăcere, pînă cînd ultima dintre ele va ridica viforos fruntea din pămînt. *Trei generații* prilejuiește — dacă vreți — și o lecție despre necesitatea de a te opune conformismului, în numele moralei vii a oamenilor liberi.

Scanned with OKEN Scanner

BOIERI ŞI ŢĂRANI

de

Alexandru Sever

Teatrul de Stat din Piteşti

Este surprinzătoare sobrietatea care a prezidat la construcţia piesei *Boieri şi ţărani.* Autorul, deşi foarte tînăr, este — după cît se pare — ostil unei fantezii fabuloase. El preferă să ajungă printr-un minerit aspru la dramatismul faptelor, intervenind discret cu comentariul său, cînd cald, cînd ironic. Autorul n-a greşit cu totul intitulîndu-şi piesa „povestire dramatică". Mai potrivit i-ar fi stat denumirea de „cronică dramatică", pentru că cele cincisprezece tablouri ale sale sînt cincisprezece capitole zgîrcite la vorbă, care fixează, cu osîrdie de cronicar, răscoala ţărănească de la 1907.

Faptele care ne sînt relatate n-au nimic inedit. Autorul povesteşte despre oameni şi lucruri ştiute de noi, dar meritul său stă în înţelesul tulburător pe care aceste „cuvinte care s-au mai spus" îl capătă prin ţesătura trainică a piesei întregi. Nu este desigur cazul să-l distingem pe autor pentru lipsă de originalitate. Alexandru Sever posedă o trăsătură încă neîntîlnită în peisajul dramaturgiei noastre de azi. Frămîntările ţăranilor asupriţi, elanul răscoalei, zilele întunecate ale represiunii nu cunosc,

Scanned with OKEN Scanner

în ciuda caracterului de evocare istorică, amprenta scînteietoare a romantismului. *Boieri și țărani* este — poate — prima piesă istorică care contrazice tradiția romantică a dramaturgiei noastre despre trecut. Ea seamănă mai curînd cu proza noastră literară despre 1907. Afirmînd acestea nu ni se pare că-l înnobilăm pe autor, întrucît condamnarea romantismului nu ni se pare posibilă. Alexandru Sever încearcă însă o cale deosebită, prezintă o sensibilitate diferită și își dovedește aceste caracteristici într-o lucrare în care viața palpită puternic. Iată ceea ce ne interesează.

Realismul piesei sale este dur, colțuros. Autorul se aseamănă cu eroul său Țară-lungă, căpetenie a țăranilor răsculați, care nu ține discursuri, nu rostește tirade și rezumă substanțial o situație în cîteva vorbe bine simțite. Atrage atenția modul în care se creează cadrul răscoalei în *Boieri și țărani.* Autorul a despărțit cu o rigurozitate de geometru cele două lumi care se înfruntă — boierii și țăranii. Personajele negative se dezvoltă în tipare fixe, la care autorul nu se osteneşte să adauge trăsături cu totul noi. Aci Alexandru Sever se apropie de procedeele dramei clasice, țesînd intriga între tipuri cunoscute de spectator. Boierul pămîntean cu ifose nobiliare și tipicuri supravegheate se cheamă în piesă Barbu Timofti, dar seamănă bine întrucîtva cu Damian Cumpătă și mai ales cu Miron Iuga. Gîdea Baba, tipul vechilului hrăpăreț cu inima de piatră, îl amintește nu numai pe Filip Pisicu din *Desculț.* Acțiunea piesei include cu necesitate figura jandarmului din sat, slugă plecată a boierului, figură care nu-și pierde sub numele de Cujbă trăsăturile sale bine cunoscute. De asemeni necesară a fost păstrarea în această cronică a făpturii chiaburului laș, care, dorind să se îmbogățească prin răscoală, distonează evident în masa țăranilor săraci ajunși la desperare. Mătușa dornică de moștenire, fiii de boier ușuratici și depravați, fiica ama-

Scanned with OKEN Scanner

zoană care fuge lăsîndu-şi tatăl pradă pericolului de moarte, prefectul demagog, generalul infatuat, industriaşul coalizat cu stăpînii de pămînturi, toate şi toţi apar ca personaje istorice într-o cronică scrupuloasă care nu i-a uitat, pentru a-i incrimina încă o dată. Replicile acestora nu surprind, gesturile lor nu intrigă. Personajele negative acţionează conştiincios, respectîndu-şi consemnul, jucînd, din nou, într-o piesă nouă, roluri vechi, dar care nu trebuie uitate cu nici un preţ. Autorul nu s-a mulţumit în realizarea acestor personaje cu înfăţişarea exterioară de rigoare. El a subliniat bine reacţiile proprii ale claselor exploatatoare în faţa creşterii mişcării populare. Merită să fie remarcat modul în care autorul a izbutit contrastul între panica ce-i cuprinde pe boieri la conac, la cîţiva paşi de răsculaţi, şi „curajul" cu care plănuiesc aceleaşi personaje, la oraş, unde se simt la adăpost, execuţia metodică a ţăranilor. Minciuna dragostei filiale în familiile boiereşti este satirizată subtil în scenele ultime ale tabloului 10, iar deşertăciunea sufletească a boierului Timofti este demascată violent în finalul tabloului 3 cînd, faţă în faţă cu durerea mută a ţăranilor, urmaşul marelui logofăt Ianache Timofti socoate mai presus ultragiul pe care l-a suferit din partea fiului său mai mare, care nu i-a sărutat mîna.

Barbu, Dumitru Şerban sau Bogdana Timofti trăiesc în piesă ca faţete ale aceleiaşi monstruozităţi sufleteşti ; în ciuda vîrstei şi a ticurilor diferite, înfăţişarea lor este uluitor de asemănătoare din punct de vedere moral. Fiii îl vor părăsi pe tată, lăsîndu-l în mîna răsculaţilor, dar şi acesta — în ciuda morgei sale austere — intenţionează s-o lepede sorţii pe sora sa. Menţinînd rigiditatea tipurilor istorice pe care le-a înfăţişat în piesă, Alexandru Sever dă varietate caracterelor în limita cerută de ideea centrală a dramei sale.

Scanned with OKEN Scanner

Țăranii pătrund pe scenă cu o vigoare care se dezvoltă în vădit contrast cu lamentarea boierilor. Autorul a izbutit, mai ales, să înfățișeze creșterea treptată a nemulțumirii țăranilor, să creeze tensiunea mereu sporită a mulțimii înfometate. Inegalat în actele următoare, primul tablou al piesei introduce fără ocolișuri pe spectatori în atmosfera de nerespirat a zilelor care premerg răscoalei. Țară-lungă, țăranul care-și îngroapă ultimul copil cu lumînarea care i-a rămas de la înmormîntarea nevestei, pășește pe scenă și vorbește cu liniștea omului care nu mai are nimic de pierdut. În glasul său uscat, în frazele sale scurte, limpezi, clocotește ura sa de neîmpăcat. Spectatorul înțelege în dialogul Țară-lungă-Cujbă de ce jandarmul nu îndrăznește să ridice tonul. Este în replica repezită a țăranului un sunet metalic care înfioară, prevestind furtuna ce se apropie („*Cujbă:* Păi de ce nu vor să încheie învoielile? — *Țară-lungă:* La ce să le încheie? — *Cujbă:* Să le încheie, le-ar da barem mîncare! — *Țară-lungă:* Poate că le-ar da. Da' s-au gîndit că e mai bine să nu le încheie. — *Cujbă:* Și de ce să nu le încheie? — *Țară-lungă:* Așteaptă!"). În timpul tabloului 3, care se petrece în conacul boierului, creșterea mîniei țărănimii este punctată de replicile care amintesc bătrînului Timofti că-l așteaptă în curte o delegație din sat. În convorbirea acestuia cu țăranii (tabloul 4), sînt cheltuite ultimele rezerve ale răbdării. Un singur lucru mai întîrzie izbucnirea răscoalei: nădejdea ordinului de împărțire a pămînturilor, pe care trebuie să-l aducă un emisar călare pe un cal alb. (Și aci se confirmă caracterul de cronică istorică care-și refuză invenția.) Noaptea premergătoare primelor acte de revoltă își subliniază neliniștea prin apariția ridicolă a vătășelului care bate toba pentru a scula din somn un sat în care nu doarme nimeni. În această noapte, autorul face să apară cunoscuta replică a țăranului care-și ascute coasa, replică

Scanned with OKEN Scanner

amintită într-unul din primele capitole ale romanului *Răscoala*.

Pînă în tabloul 8, mulțimea se frămîntă, se mai roagă — cu fruntea încruntată — pentru schimbarea învoielilor, se încrede copilărește în călărețul miraculos. Dar flăcările din satul învecinat par a declanșa dintr-o dată explozia. Gîdea Baba, vătaful, este prins și omorît, jandarmul Cujbă e dezarmat, răsculații se îndreaptă furtunos spre sat. Caracterul obligatoriu al răscoalei în condițiile mizere de viață ale țărănimii oprimate este puternic evidențiat în piesa lui Alexandru Sever. Studentul Andrei Mîndra, fiul învățătorului, încearcă, într-o pornire juvenilă, să convingă din vreme pe boierii Timofti că trebuie să satisfacă cerințele țăranilor, înainte de a fi prea tîrziu. El are superba naivitate de a crede în posibilitatea unei înțelegeri între stăpîni și slugi. Fiul învățătorului sfîrșește prin a fi și el covîrșit de măreția dezlănțuirii urii de nepotolit a fraților săi de umilință. „De-acu s-a pornit", murmură el în fața iureșului mulțimii înfierbîntate. „Cine mai poate opri vîntul să bată și Timofca să curgă?" Meritul principal al piesei lui Alexandru Sever stă tocmai în dobîndirea acestei autenticități răscolitoare a mișcărilor țărănești din 1907. Execuția lui Gîdea, uciderea bătrînului Timofti, care-i întîmpină pe răsculați cu aroganța stăpînului, bucuria nespusă care luminează ochii răsculaților în această descărcare năprasnică a sufletelor prea mult împovărate comunică spectatorului înțelesul uman al mișcărilor populare născute din ură și înfrînte fără milă din pricina lipsei unei conduceri ferme și luminate.

Sobrietatea mijloacelor tînărului dramaturg se face cu deosebire remarcată în scenele represiunii. În momentele care preced execuția, în beciurile conacului Timofti se precizează, în fața spectatorului, caracterele celor răsculați. Șovăielnicul Toader se umilește în clipele dinaintea morții. Pos-

Scanned with OKEN Scanner

teucă, băiatul Urlătoaiei, trăiește groaza pierderii unei vieți pe care abia a început-o, Andrei Mîndra mai crede încă în posibilitatea de a-i convinge pe călăi că săvîrșesc o crimă odioasă. Țară-lungă, Zahei, Mustață cunosc însă pe boieri prea bine pentru a ști că nu-i poți domoli decît cu parul. Aceștia păstrează în fața morții o liniște întunecată care-i împiedică să se mai umilească, și care le atribuie nimbul unei măreții ce-i îngrozește pe executanți. Ei își trăiesc ultimele clipe fără a le mai altera prin spaimă. Mustață trage un pui de somn, neostenindu-se „să mai calicească o minută la atîta veșnicie" cît îl așteaptă, în vreme ce Moș Zahei filozofează asupra înfrîngerii răscoalei. Este atîta demnitate omenească în atitudinea acestor oameni simpli, încît locotenentului Șerban Timofti i se pare necesar să sublinieze că „are ordin" să ucidă. Frumusețea clasică a căpeteniilor răscoalei în aceste scene confirmă, în mod deosebit, talentul autorului, care, rezistînd tentațiilor melodramatice, a dăltuit cu o avariție puternic stăpînită fiecare cuvînt spus de acești oameni care s-au luptat pentru viață, și care se află acum în imediata vecinătate a morții.

Mergînd pe drumul acesta al cristalizării nude a caracterelor, Alexandru Sever dobîndește neașteptate succese. El exagerează însă, depășindu-și propria metodă atunci cînd renunță să împletească în patosul amplu al răscoalei pasiunile omenești ale eroilor săi. Nici unul dintre răsculați nu aduce în ura sa către boieri durerile sale proprii, cu excepția lui Țară-lungă, care, tocmai din această cauză, capătă un relief mai ascuțit. Conducînd mulțimea către conacul Timofteștilor, autorul nu deosebește în strigătele răsculaților glasul îndurerat al mamei, sau accentele pătimașe ale îndrăgostiților. Iată de ce, abia în fața morții, îi descoperim pe Urlătoaia și pe micul Posteucă ca deținători ai unor suflete bogate, regretînd că această întîlnire are

Scanned with OKEN Scanner

loc prea tîrziu. Intenționat sau nu, autorul pierde cu totul individualitățile în freamătul masei răsculate și ne este destul de ușor să trecem lui Joldea replicile ce le spune Zahei sau pe ale acestuia lui Coman, fără să declanșăm vreun acord fals.

Intenționînd să dea mai multă autenticitate vorbelor rostite de țărani, Alexandru Sever n-a înțeles că simplitatea clasică a construcției sale dramatice n-are ce face cu excesul de aforisme al eroilor săi. Sever a drămuit cu prea multă stăruință asprimea personajelor sale țărănești, pentru a-și scuza înclinarea acestora către zicători și proverbe. În tablourile austere ale povestirii sale dramatice, umbra bătrînului Anton Pann apare anacronică.

Spectatorul constată, fără a se alarma excesiv, alte imperfecțiuni ale dramei *Boieri și țărani*. Sînt în piesă cîteva personaje aduse evident pentru a prezenta un tip de valoare istorică, dar care își limitează înțelesul din pricina replicilor lipsite de adîncime (Aglaia Igiroșanu, industriașul Pelivan, Prefectul). Alte figuri care se profilează promițător comit acte prin care își contrazic caracterul ca Bogdana, domnișoara ușuratică, pusă să-i amintească lui Timofte că-l așteaptă afară... delegația țăranilor. În sfîrșit, cu toată zgîrcenia replicilor, autorul n-a izbutit să strîngă în mai puțin de cincisprezece tablouri povestirea sa dramatică, prelungind prin penultimul tablou, de pildă, inutil, finalul piesei.

Boieri și țărani se vădește, cu toate acestea, nu numai un categoric succes pentru un scriitor tînăr, dar — mai ales — o prezentare vie și zguduitoare a răscoalelor anului 1907. Este o piesă înțeleaptă, care nu se mulțumește să povestească, ci se încumetă să moralizeze asupra faptelor de istorie. Însărcinînd pe eroul său, Moș Zahei, să rostească în final concluzia („avem mîini și nu știm ce să facem cu ele... Cînd ne-o crește capul, atunci o să fim tari") autorul nu poate să nu simtă bucuria de a fi

Scanned with OKEN Scanner

călăuzit către această încheiere pe eroii săi, reînviind pe scenă una dintre paginile de seamă ale trecutului nostru de luptă.

*

Ansamblul Teatrului de Stat din Pitești a trecut un examen greu cu montarea acestei ample povestiri dramatice. Regia (Constantin Dinischiotu) a trebuit să rezolve, între altele, problema dificilă a mișcărilor masei de răsculați care ocupă în piesă locul eroului principal. Cu o figurație restrînsă, din care n-au lipsit actorii cu experiență ai teatrului, s-a realizat o uimitoare prezență scenică a mulțimii mînioase care și-a gradat intensitatea mișcărilor ca un organism omenesc viu și unitar. Unii interpreți au înțeles însemnătatea deosebită, pentru izbutirea personajelor de țărani răsculați, a jocului simplu și aspru, pe măsura intențiilor textului. În această privință creația lui Vasile Crețoiu în Țară-lungă este cu totul remarcabilă. Discuția aparent liniștită cu Cujbă din primul act, în care durerea și mînia năpăstuitului Țară-lungă se ghicesc doar în cioplitul ritmic al crucii copilului mort, nu poate fi uitată ușor. În tabloul final Țară-lungă domină, în interpretarea lui Vasile Crețoiu, înfruntînd moartea cu o liniște în care lupta mîndriei cu dorul de viață este transparentă. În același tablou se distinge glasul îndurerat al tînărului argat Posteucă (V. Buciu), care caută înfrigurat sprijinul liniștii celor mai vîrstnici cu accente care evită patetic. Remarcabil a fost comicul tragic al vătășelului (E. Ciogolea). Moș Zahei (G. Lascu) a fost prea sfătos, iar în interpretarea lui Costel Petrican, zbuciumul lui Andrei Mîndra n-a fost pe deplin interiorizat.

Regia a căutat să imprime interpretării personajelor negative o linie puternic satirică, izbutind într-o mare măsură. Cunoscutul actor Dem. Psatta,

Scanned with OKEN Scanner

care a dat relief ticurilor lui Barbu Timofti, a îndrăgit — se pare — excesiv personajul, insistînd puțin asupra momentelor în care iese la iveală micimea sa sufletească.

Este păcat că în spectacol și-au făcut loc elemente de montare veristă, demonstrînd deruta regiei în privința respectării unei linii consecvent realiste. Prezența pe scenă, în două rînduri, a unor cai în carne și oase, detunăturile fioroase ale armelor și mirosul pătrunzător al prafului de pușcă rup pînza fermecată a ficțiunii dramatice, în dauna evidențierii înțelesurilor piesei.

Scanned with OKEN Scanner

ZORILE PARISULUI

de

Tudor Șoimaru

Teatrul Tineretului

În noua sa piesă, Tudor Șoimaru își afirmă mai puternic cunoașterea amănunțită a tehnicii unei construcții dramatice. *Zorile Parisului* se desfășoară într-o suită impresionantă de lovituri teatrale pregătite cu migală și înlănțuite cu abilitate. Pe materialul acestei piese se poate organiza cu tinerii începători o lecție despre modul în care se anunță și se pronunță „loviturile", despre țesătura strălucitoare a finalurilor de tablou, sau despre alternanța premeditată a scenelor de dramă, spectaculoase, cu momentele vesele și grațioase de comedie. *Zorile Parisului* amintesc de trăsăturile melodramei în sensul cel bun al genului — făcînd uz, fără rezerve, de un sentimentalism abundent, împletit cu un umor naiv și agreabil. Muzica nu lipsește din momentele de mare intensitate, jucînd un rol însemnat în sensibilizarea publicului. Romanța „Cireșului înflorit", ale cărui virtuți emoționale sînt puse la încercare cu insistență de autor, ca și balada pe care o murmură generalul Flourens în ultimele clipe ale vieții, colorează și înduioșează. Personajele au și ele „romanțele" lor

Scanned with OKEN Scanner

în piesă, scene tari cu puternice dezlănțuiri pasionale. Văduva Lafleur joacă o asemenea „romanță" la aflarea morții bărbatului său, Nathalie plînge impresionant moartea fratelui său căzut în luptă, Denise își mărturisește cu patos emoția pe care i-o pricinuiește uciderea unui ofițer care nu este altul decît asasinul propriului său părinte. În piesă există și făptura tînărului ușuratic (René Godard) care se pocăiește în scenele finale, agitînd arma răzbunării. Autorul piesei merită laude pentru priceperea sa, pentru meșteșugul său evident. Din piesă se desprinde un val de simpatie pentru mișcarea revoluționară a proletarilor din Paris, care au ridicat pentru întîia oară steagul roșu al Comunei. Pe scenă sînt schițate figuri glorioase ale acestei mișcări. Apar Delecluze, Flourens, poetul Clément, pictorul Courbet. Se pronunță des numele lui Vallés, se citesc cu glas tare numerele înflăcărate ale ziarului *Cri du peuple*. Numeroase personaje poartă costumele gărzii naționale, se cîntă cu antren *Carmagnola*, cîntăreața populară Rosalie Bordat intonează cîntece clocotitoare. Sînt aduse în interioarele luxoase și reci ale palatului de la Versailles personajele inamicilor înverșunați ai Comunei. Thiers spune cîteva din frazele sale rămase în istorie, ca mărturie a urii burgheziei împotriva muncitorilor însetați de libertate. Favre, ministrul său, îl ascultă cu încîntare și servilism.

Elevii pot învăța la spectacol date exacte asupra Comunei din Paris, pronunțate clar și marcate prin artificii scenice remarcabile. Informația autorului este impresionantă. Un număr important de replici sînt copiate după fraze rostite aidoma în zilele de neuitat ale Comunei. Romanțele sînt autentice. Articolele de ziar și decretele pronunțate în piesă sînt conforme cu adevărul istoric. Autorul nu a uitat să specifice ce anume pături ale populației pariziene au sprijinit proletariatul, introducînd în scenă pe micii negustori Durant și Dupont, pe inte-

Scanned with OKEN Scanner

lectualii și artiștii care se adună la „Café des fleurs", și pe alții. Sînt citați într-o scurtă tiradă reprezentanți ai mai multor popoare care luptă pe baricadele Comunei. Publicul nostru reține între altele numele „valahului Grigore". Piesa urmărește cîteva momente din viața scurtă a Comunei și nu trece peste consemnarea greșelilor care au dus la înăbușirea sîngeroasă a acestei revoluții, care a zguduit conștiința proletariatului internațional.

Poate fi considerată însă această piesă amabilă și grațioasă un tablou zguduitor al Comunei din Paris? Ce anume lipsește acestei construcții care solicită neobosit atenția publicului prin zeci de artificii pentru a-și ajunge țelul? Dar mai întîi, care este țelul care l-a însuflețit pe autor în munca sa ostenitoare?

Ar fi greșit să ne reprezentăm *Zorile Parisului* ca un eșec al intențiilor autorului. Așa cum se prezintă în ultima sa formă, piesa pare a fi mulțumită de propriile sale virtuți. Chestionată cu asprime asupra lipsei sale de adîncime, piesa ne-ar putea răspunde că nici nu a intenționat să se lanseze în profunzimile ametitoare ale sufletului omenesc. Într-adevăr, autorul se pare că și-a propus să ne povestească în fraze sclipitoare despre evenimentele și oamenii Comunei în cîteva tablouri alcătuite cu gust și culori tari, care atrag privirile. Tudor Șoimaru a crezut cu sinceritate că spuma îmbietoare a replicilor de efect poate înlocui marile probleme care s-au ridicat în fața acelor oameni care au înfăptuit și apărat cea dintîi victorie a dictaturii proletariatului.

Într-o oarecare măsură, autorul *Zorilor Parisului* a scris o piesă în spiritul sclipitoarelor reconstituiri istorice scrise cu cunoscuta sa vervă de Sacha Guitry (*Histoires de France, Pasteur, Deburau* etc.). Este drept că în piesa sa Tudor Șoimaru a urmat orientarea materialist-istorică a studiilor marxiste despre Comuna din Paris, și nu s-a lăsat condus

Scanned with OKEN Scanner

excesiv de imaginație și nici numai de gustul vorbelor de spirit. Nu e mai puțin adevărat că în *Zorile Parisului* nu se profilează nici un caracter, nu apare, propriu-zis, nici un om viu.

Eroarea făptuită de autor constă în nepotrivirea mijloacelor cu conținutul pe care trebuia să-l valorifice. Gravitatea tulburătoare a Comunei, visul gigantic al comunarzilor parizieni care a făcut posibile minunile rezistenței în fața forțelor armate ale versaillezilor și mai ales sufletul minunat al omului nou al epocii noastre care s-a născut în vîlvătaia acestei revoluții, toate acestea nu pot încape într-o piesă grațios superficială. De fapt, în *Zorile Parisului,* cronica Comunei are un caracter expozitiv, în vreme ce substanța piesei este fărîmițată în micile probleme ale cîtorva dintre eroi, probleme care nu se rezolvă pentru că nici nu se dezbat cu pasiune și profunzime. La început s-ar părea că familia Lafleur va înregistra mișcările Parisului răsculat, în propria sa viață. Dar după două tablouri sentimentale (I și III), familia Lafleur se pierde în vacarmul general al cîntecelor și împușcăturilor. Ceea ce putea fi un mijloc de reliefare a tumultului sufletesc al eroilor Comunei se dovedește a fi un pretext de a lega între ele tablourile piesei, oficiu pe care membrii familiei Lafleur îl îndeplinesc cu succes în mîna abilă a dramaturgului. Reprezentativ pentru altitudinea morală la care se situează personajele piesei este modul în care pictorul Godard trece de la poziția sa categoric și mînios apolitică la fervența revoluționară din ultimele scene. Trecerea se face dintr-o dată și total, fără să cunoască faze intermediare. Dar acest lucru nu surprinde publicul, care a înțeles din primele tablouri că exigența unei evoluții firești, plină de dramatism, nu se potrivește registrului la care este scrisă întreaga piesă.

Specificul construcției acestei piese favorizează scenele serbărilor de masă, cu cîntece, dansuri și

Scanned with OKEN Scanner

serpentine de hîrtie. Asprimea și sobrietatea care s-ar fi cuvenit scenelor de luptă nu este însă posibilă în atmosfera dulce și vaporoasă pe care o creează textul facil al piesei. Nu ne putem ridica principial împotriva melodramei și cu atît mai puțin împotriva melodramei moderne, curățită de zgura falsului patos al textelor vechi ale genului. Dar mijloacele simple și naive ale melodramei care pot emoționa publicul cînd dau viață scenică poveștii *Celor două orfeline* sau *Curierului de Lyon* nu pot servi transpunerii scenice a unei grandioase mișcări revoluționare. De altfel, unele tablouri ale piesei par mai curînd legate de specificul intim al operetei decît de acordurile melodramei. Iată de ce plecările repetate la luptă din ultimele două tablouri capătă un aspect ușuratic, de bravadă donquijotescă. Personajele vesele ale tablourilor anterioare n-au cum să-și găsească în focul luptei tonul grav al momentului. Jullot, armonistul nostim de la „Café des fleurs", stîrnește rîsete atunci cînd se avîntă în bătălia sîngeroasă a ultimelor rezistențe. Rose, fetița suavă, sentimentală, trage neîndemînatic cu pistolul, părînd a se juca, în plin final al încleștării pe viață și pe moarte dintre federați și inamicii Comunei.

Lipsa caracterelor în *Zorile Parisului* nu poate fi justificată de formula „frescă" atribuită acestei piese. Ceea ce dă înțeles prezentării fragmentate a unei epoci sau a unui anume moment istoric pe scenă este tocmai profilarea unor figuri reprezentative pentru momentul respectiv pe fundalul faptelor mărunte care strîng la un loc semnificația epocii. Atmosfera de epocă nu poate fi întregită decît prin crearea unor tipuri interesante și revelatoare. Dramaturgia noastră nouă a izbutit și ea asemenea piese-frescă, fără să considere posibilă eludarea marilor dezbateri în conștiința oamenilor adevărați. Este cunoscut succesul dramei *Bălcescu*, în care înțelesurile revoluției de la 1848 se lumi-

Scanned with OKEN Scanner

nează în raport cu ciocnirea zguduitoare a unor caractere potrivnice ca — de pildă — în continua controversă Bălcescu-Eliade. Evocarea istorică a lui Mircea Ștefănescu despre Matei Millo, care nu face economie de artificii scenice și culoare de epocă, își reazemă întreaga construcție pe evoluția semnificativă a cîtorva tipuri caracteristice.

În *Zorile Parisului*, datele cu privire la Comuna din Paris sînt autentice și incontestabile. Comuna însă este mult diminuată din pricină că autorul piesei, risipind cu nepăsarea unui nabab scînteierile replicilor și farmecul melodiilor, s-a ocupat surprinzător de puțin de oameni. La spectacol se pot asculta cu emoție sunetele cîntecelor revoluționare, dar măreția revoluției, mesajul Comunei, nu are cum să izbucnească năvalnic dincolo de dramele mărunte ale Nathaliei, care aduce de mîncare fratelui său în fiecare zi.

Autorul a scris parcă un libret de operă muzicală, la care n-a fost scrisă încă decît partitura orchestrei. Eroii piesei au fost neglijați. Ei par a fi în așteptarea unei cutremurătoare muzici care n-a fost compusă încă, și fără de care se simt mici și stingheriți.

*

Nu se poate spune că spectacolul de la Teatrul Tineretului este lipsit de farmec. Regia (G. Dem. Loghin) a înțeles bine că forțarea nefirească a textului printr-o aprofundare silită a personajelor și situațiilor ar compromite realizarea spectacolului. Eforturile au fost așadar îndreptate către subliniera meșteșugită a loviturilor de teatru, ca și a momentelor de poezie delicată care abundă în prima parte a piesei. Luptînd cu dificultățile reale ale unei scene înguste, regia a dat scenelor de masă o mișcare firească care n-a izbutit însă să înlăture impresia de carnaval, pricinuită de lipsurile textului.

Scanned with OKEN Scanner

Trebuie să subliniem din nou îndrăzneala proprie regizorilor Teatrului Tineretului, care promovează cu fiecare nou spectacol actori tineri în roluri dintre cele mai dificile. Și de această dată tinerii dau o contribuție hotărîtoare, încălzind, cu generozitatea vîrstei, scene care ar fi putut să se petreacă într-o răceală impecabilă. Aurelia Sorescu (Rose), Florin Vasiliu (Jullot) și Ion Ciprian (Jeannot) alcătuiesc un trio emoționant care creează cîteva momente lirice remarcabile.

Bineînțeles, actori de mari posibilități ca : V. Valentineanu (Thiers), Al. Critico (Flourens), H. Polizu (Lafleur) sau Victoria Mierlescu (Nathalie) ridică simțitor nivelul spectacolului.

Regia n-a încercat însă să împiedice haosul ultimelor scene. În ciuda meritelor regiei și ale celor mai mulți dintre interpreți, spectacolul — încărcat cu mijloace de atracție care se țin lanț — sfîrșește prin a obosi spectatorul. Acesta se scoală de pe fotoliul său cu un enorm interes pentru Comuna din Paris, dar cu regretul de a nu o fi întîlnit pe scenă, în strălucirea sa cea adevărată.

Scanned with OKEN Scanner

CASA LINIȘTITĂ

de

Ion D. Șerban

Teatrul Armatei

Un începător foarte tînăr a scris o piesă de teatru. Este adevărat că genul este pretențios și cere o maturizare artistică excepțională. Cu toate acestea succesul tinerilor în teatru este perfect posibil. Ei aduc adeseori o prospețime cuceritoare, uimind prin îndrăzneala selecției faptelor de viață și prin noutatea expresiei. *Casa liniștită* de I. D. Șerban nu este lipsită de calități. Ea dezamăgește însă tocmai prin convenționalitate, prin reluarea unor scheme cunoscute și a unor artificii obosite. *Casa liniștită* seamănă cu foarte multe piese, care seamănă la rîndul lor între ele. Autorul piesei are, evident, un condei sprinten și se mișcă uneori dezinvolt în schimburile de replici. Ce l-o fi tentat însă în povestea simplistă a *Casei liniștite*? Tema patriotică a demascării spionajului deschide neîndoielnic largi posibilități de realizare a unor conflicte vii, variate și tulburătoare. Este însă posibil să obținem succes pe un tărîm atît de dificil, apelînd la experiența vechilor drame polițiste? Este de ajuns să înlocuim termenii dramei, să „politizăm" unele discuții, să intervenim — cu alte cuvinte —

Scanned with OKEN Scanner

exclusiv în lucrările de fațadă pentru a izbuti? Fără îndoială că nu! Noutatea certă a temei, ineditul situațiilor dramatice care așază față în față nu inamici întîmplători, implicați într-o banală crimă pasională, ci — dimpotrivă — eroi neliniștiți de grave probleme sociale, reclamă o arhitectură adecvată, o construcție nouă și trainică.

A devenit deosebit de necesară o amplă discuție în jurul problemelor preluării formelor și practicilor dramatice vechi pentru a le potrivi pe trupul unei dramaturgii tinere cu altă tematică și de o sensibilitate specifică. Bineînțeles trebuie să facem distincție netă între legătura firească a noii dramaturgii cu cele mai bune tradiții ale dramei de idei din trecut și imitarea tristă a speciilor degenerate ale teatrului burghez: melodrama sentimentală, farsa bulevardieră, trompeta tradiționalistă sau intriga polițistă. Ni se pare de la sine înțeles că problematica psihologică a contemporanilor va fi înăbușită și modificată absurd în dramolete de tip Bernstein-Bataille, marile teme patriotice vor sucomba sub greutatea hlamidelor îmblănite și a versurilor sforăitoare copiate după dramele întîrziat-romantice de odinioară, iar satirizarea contemporaneității va fi trivializată și compromisă atunci cînd *Otto Elefantu* va primi identitate muncitorească. O piesă împotriva trădătorilor patriei socialiste implică, la rîndul său, analiza pătrunzătoare și atentă a pasiunilor și a ideilor care se înfruntă pe primul plan al dramei. Dacă ne limităm la prezentarea riguroasă a datelor problemei (există spioni, ei nu au scrupule, ei reprezintă interesele claselor înlăturate de la putere etc.) fără a intra în miezul acestor date, atunci n-am izbutit să facem mai mult decît un prospect searbăd de genul „Nu lăsați robinetul de gaz deschis, dacă nu vreți să vă asfixiați!" Chemările cetățenești ale teatrului nu pot fi pronunțate (și nu pot fi distinse!) prin însăilarea unor mici discursuri lămuritoare.

Scanned with OKEN Scanner

Ele scapără scîntei luminoase, într-o ambianță electrizată de mișcările sufletești autentice și revelatoare ale personajelor. Apelul patetic la vigilență patriotică lansat de *Invazia* lui Leonid Leonov crește din carnea și sîngele cald al acestei drame cu oameni adevărați care-și joacă în fiecare clipă întreaga existență de pe poziții variate și adverse. Eroii *Invaziei* capătă încrederea spectatorului pentru că suferă și se bucură omenește. Ei săvîrșesc fapte eroice cu prețul unor suferințe reale și răspunzînd unei necesități care se evidențiază ascuțit în zbuciumul intens al dramei. Nimic nu vine dinafara conflictului și de aceea nici o replică nu devine discursivă. Leonov a prelucrat, pentru tema sa nouă, vechea tradiție cehoviană și a fost silit de materialul omenesc inedit să se chinuiască pentru a găsi soluții noi și accente proaspete.

Veți spune că asemenea exemple și că — în general — asemenea exigențe apar nepotrivite la analiza unei lucrări de debut. Bineînțeles nimeni nu-i poate cere tînărului autor al *Casei liniștite* să izbutească dintr-o dată și pînă la capăt ascensiuni dificile și periculoase. Ar fi ridicol să-i cerem lui Ion D. Șerban capodopere, dar ni se pare cuviincios să ne mirăm că nu distingem în piesa sa dorința de a săvîrși capodopere. Ceea ce ne întristează este împăcarea unui tînăr autor cu mediocritatea, renunțarea prematură la pionierat, îmbrățișarea sa rece, replica sa convențională. Conflictul *Casei liniștite* este pueril. Dușmanii sînt bagatelizați. Tiradele lor veninoase devin ușor ridicole. Ei evoluează pe scenă sub chipul unor bandiți inofensivi de operetă, înrudindu-se evident cu Fra-Diavolo. Cînd vorbesc se dovedesc a fi teribil de prostuți, cînd acționează sînt proști de-a binelea. Evident, pentru personajele pozitive este un joc amuzant să-i demaște pe acești inamici care dau în gropi și se bagă singuri în gura lupului. „Umanizarea" unuia dintre spioni, Luca Vîlcu, se face printr-o

Scanned with OKEN Scanner

subită melodramatizare a situației. Sîmburele tragic este aci autentic, dar tratarea cazului este expediată în replici groase, lacrimogene, iar zbuciumul interior al personajului este uniformizat, restrîns la cîțiva timpi impersonali și — de aceea — insuficienți. Simplificarea excesivă a luptei dintre personaje, idilizarea constantă a războiului dramatic cu inamicii orînduirii socialiste descurajează caracterele piesei și le schematizează considerabil. Elemente care intervin întîi cu vigoare în conflict se dezumflă treptat, semănînd neîncredere și cauzînd evidente neplăceri textului literar. Argumentul „fratelui Victor" și amenințarea suprimării acestuia în cazul unui denunț din partea surorii sale Ioana dispar în mod curios la un moment dat. Ioana face denunțul și se duce veselă la banchet, fără să se mai gîndească la soarta lui Victor, fără să ne comunice dacă s-a convins cumva că amenințarea spionilor se bazează pe o minciună.

Nu este exclus ca vreun cititor să ne reproșeze severitatea. Am dori să-l încredințăm pe ipoteticul nostru acuzator că facem aceste observații din dorința sinceră de a-l ajuta pe autorul *Casei liniștite*. Dorim din tot sufletul să-l ferim pe Ion D. Șerban de laurii unei false glorii, alimentată de laude artificiale și susținută pe fundamentul fragil al „precocității". Ni se pare că am distins în unele replici ale piesei accente de autenticitate care ne-au trezit nădejdi. Ar fi păcat să-i refuzăm unui tînăr atras de mirajul teatrului judecata noastră sinceră. L-am dori pe Ion D. Șerban mai tînăr, mai dornic să realizeze lucruri nemaivăzute și nemaiauzite, vrăjmaș hotărît al clișeelor uzate, inovator îndrăzneț și bun cunoscător al tumultului specific vieții contemporane. I-am ura de asemenea lui Ion D. Șerban să aibă destulă forță lăuntrică și încredere în posibilitățile sale, pentru a refuza mîngîierile călduțe și elogiile nepotrivite. Toate acestea sînt

Scanned with OKEN Scanner

convenții serbede, iar capitularea în fața conveniențiilor închide implacabil drumul către marea, adevărata artă realist-socialistă.

*

Casa liniștită s-a prezentat la Teatrul Armatei cu conștiinciozitate. Regia (Victor Bumbești) a urmărit să gradeze evoluția conflictului și a izbutit în primul act să realizeze o tensiune marcată. Maria Sandu a jucat cu virtuozitate rolul dificil al mamei lui Luca, evitînd, în mare măsură, accentele puternic melodramatice. Gh. Mazilu, G. Sion, Geta Cibolini, Florin Stroe au depus eforturi lăudabile.

Decorul actului IV (și mai ales nucul din curte), cît și anume elemente de recuzită sînt, din nefericire, prea evident din carton. Impresia de artificialitate este subliniată și de sincronizarea nepotrivită a zgomotelor străzii cu vocile de pe scenă, iar glasul lui Pop, vînzînd ziare afară, își păstrează nefiresc intensitatea din primul plan al scenei. Scăderile cele mai însemnate ale spectacolului se datoresc însă textului piesei, care oferă interpretării posibilități modeste.

Scanned with OKEN Scanner

SEARA RĂSPUNSURILOR

de

Sidonia Drăgușanu

Teatrul C. Nottara

Piesa se cheamă *Seara răspunsurilor*. De ce? Este greu de spus. Mi se pare că sfîrșitul piesei se petrece seara, cînd personajele se află — aproape toate — pe scenă, în fața noastră. Nu se pronunță însă aci nici un răspuns răscolitor, nu se enunță nici o soluție salvatoare... *Seara răspunsurilor?* Dar pentru asta ar trebui să existe o dimineață a întrebărilor în piesa Sidoniei Drăgușanu.

Ca să fim drepți, în primul act, personajele rostesc un număr apreciabil de întrebări, fără ca vreuna dintre ele să ne neliniștească din cale-afară. Întrebările sînt, în comedioara pe care o reprezintă Teatrul „C. Nottara", replici grațioase, care își dau importanță, păstrînd totuși simțul măsurii. Ele sînt lansate pentru un răspuns elegant, pentru un calambur „filozofic", pentru a adăuga dialogului curățel al piesei o undă ușor melancolică. Dacă am lua în serios pretențiile ideologice ale piesei (așa cum sînt înfățișate și în programul teatrului), am fi nevoiți să fim duri. Dar nu... *Seara răspunsurilor* nu este o piesă de idei, nu este o dramă a marilor probleme sociale, nu este nici o ciocnire

Scanned with OKEN Scanner

de caractere în vederea unui examen psihologic emoționant. Sidonia Drăgușanu a scris o comedie sentimentală, ușurică dar stilată, cu dialoguri spirituale, cu „poante" zglobii și — vai! — cu un stăruitor iz de „altădată". Autoarea piesei are vervă și posedă o memorie selectivă care a fost utilizată mai ales în direcția comediilor spumoase ale bulevardului parizian, surprins în compartimentul său de elită, pe linia Sacha Guitry-Achard.

Primul act începe cu un artificiu cunoscut în piesele de vulgarizare pirandelliană și se continuă cu o clasică intrigă de amor, pudrată atracțios cu fardurile lumii din culisele teatrului. Personajele principale trec printr-o aceeași nostimă acrobație, executată cu mai multă sau mai puțină virtuozitate. În primul act Irina, Tiberiu și apoi Senta vocalizează cîte un mic cuplet tragic, dar în actele următoare se dovedește că tragismul era nefundat: nefericita Senta se arată a fi mai curînd ușuratică, în menajul Irina-Tiberiu nu se petrece nimic grav, nimic neliniștitor, iar Dana, care debutează (în actul II) cu o dramă de conștiință absurdă, uită tot și pleacă în cele din urmă să se plimbe cu sania, alături de frumosul Valentin, în vesel clinchet de zurgălăi. Ați crezut că Senta trăiește o dramă de amor sfîșietoare? Zîmbiți, vă rog, ne spune autoarea — ea s-a amorezat peste o săptămînă de alt bărbat, la care a renunțat după alte cîteva zile. Ați crezut că între Irina și Tiberiu se va naște un grav conflict care să semene cu cel din piesa pe care cei doi soți o repetă la teatru? Zîmbiți, surîdeți, ne liniștește autoarea, totul se va limita la un schimb de replici ambigue spuse pe un fundal de muzică tristă. Vi s-a părut curios că Dana evită să primească avansurile fermecătorului Valentin din scrupule morale față de o femeie lipsită de scrupule ca intriganta Olimpia? Liniștiți-vă, ne spune autoarea, totul se va sfîrși cu bine după ce Dana se va tăvăli prin zăpadă la

Scanned with OKEN Scanner

Predeal, într-un costum de schi adorabil. Pe scurt, primul act al piesei este înțesat de elanuri tragice, dar totul se va converti la surîs, totul se va mărunți. În *Seara răspunsurilor* primează „poanta" hazlie care biruie fără greutate orice inițiativă ideologică.

O asemenea inițiativă este, desigur, introducerea tîrzie în piesă a „cazului" Dana Pascal.

În actul III al piesei, după ce s-au consumat un număr considerabil de situații drăguțe și dialoguri gingașe, izbucnește — pe neașteptate — mica dramă a Danei. Acuzată pe nedrept de abateri de la morală, Dana — suflet pur prin excelență — este supusă oprobiului public. Oamenii cinstiți din teatru sînt adînc revoltați. Se vorbește despre grija pentru om, despre atenția cuvenită fiecăruia dintre oameni. Spectatorul așteaptă să se desfășoare lupta dramatică împotriva impostorilor care-și ascund sentimentele urîte cu ajutorul frazeologiei moraliste. Dar lupta se termină înainte de a se începe, zidurile cad înainte de a fi izbite cu armele ; partida este cîștigată în doi timpi și trei mișcări. Directorul vinovat se face mic și își cere iertare pentru ce a făcut, speriat de o îndoielnică tentativă de sinucidere a Danei. În teatru, cu excepția intrigantei Olimpia (care nu apare în scenă), toți se alătură Danei. Directorul este singur din primul moment, el, cel din urmă dintre oamenii răuvoitori din orașul de reședință al dramei... Nici Dana, de altfel, nu se frămîntă excesiv. Ea înțelege foarte bine că nu se potrivește cu canavaua subțirică a piesei zbuciumul intens, dezbaterea ideologică densă, și că — la urma urmei — viața este simplă în piesetele sentimentale care rezolvă totul cu cîteva replici bine simțite. Este oare drept să cerem piesei Sidoniei Drăgușanu să nu bagatelizeze problemele ? Este potrivit să-i solicităm să nu transcrie în ritm de vodevil conflictele răscolitoare ale epocii dramatice pe care o trăim, și

Scanned with OKEN Scanner

în care lupta dintre vechi și nou cunoaște o deosebită profunzime? Poate că da. Poate că sîntem îndreptățiți să nu îngăduim execuția sonatelor la saxofon și nici nu ni se poate lua în nume de rău că ne supără punerea unor cuvinte noi pe vechi și languroase romanțe de odinioară. Povestea Danei Pascal trebuie să „actualizeze" o piesă romantioasă cu actori și fraze galante, în care personajele sînt foarte bine crescute și nu se întîmplă nimic extraordinar. Dar în timpul nostru extraordinarul este la ordinea zilei, iar oamenii care trăiesc azi au părăsit pentru totdeauna vechile tipare. Autoarea a introdus în piesă, fără să observe anacronismul, o romanță care se cînta acum douăzeci de ani *(Ninge...)*. Anacronismul este numai aparent. Eroii piesei pot s-o intoneze într-un cor dulce și emoționat fără nici o grijă. Ei aparțin, desigur, anului în care această romanță a fost lansată. În camera sa călduță, pregătind gargara soțului, Irina Nanes, „eroul pozitiv" al piesei, nici nu bănuiește că dincolo de ziduri se construiește o altfel de lume, în vacarmul unor mari răsturnări și al unor ciocniri dramatice excepționale.

Altminteri *Seara răspunsurilor* se remarcă printr-o redactare îngrijită, datorită unui condei versat.

*

Toate laudele actorilor de la Teatrul „C. Nottara" care au acordat rolurilor primite o largă și generoasă participare. Spectacolul a prilejuit publicului o reîntîlnire cu un actor deosebit de înzestrat ca Ludovic Antal, distribuit printr-o eroare regretabilă, cu timbrul său tragic, într-o comedie hazlie. Ingenuitatea Tatianei Ieckel atrage atenția asupra acestei actrițe, care n-a cunoscut pînă acum posibilitatea unui examen hotărîtor în fața publicului. În ceea ce-l privește pe Aurel Cioranu, farmecul său natural nu cîștigă nimic de pe urma

Scanned with OKEN Scanner

textului berbant al rolului ce îi revine în piesă. Eugenia Bădulescu a acordat o gravitate exagerată personajului Sentei, ceea ce a prilejuit, oricum, cîteva bune momente în scena sa din actul întîi. Corina Constantinescu a servit cu grație ceai sau cafea, în așteptarea unei piese în care să-și valorifice talentul său excepțional pentru rolurile dramei psihologice.

O singură neliniște ne stăpînește la sfîrșitul acestei cronici. Este posibil ca Teatrul „C. Nottara" să considere că a acoperit cu această piesă o parte din datoria sa față de literatura dramatică de actualitate ?

Scanned with OKEN Scanner

OVIDIU

de

Vasile Alecsandri

Teatrul Național I. L. Caragiale

Nu-i iubim cu adevărat pe scriitorii vechi decît atunci cînd simțim în apropierea lor fiorul autentic al întîlnirilor cu arta literară. Respectul rece, considerația cuvenită monumentelor împietrite din alte vremi sînt, bineînțeles, lăudabile. Cititorul de astăzi care nu este lipsit de inteligență și bună creștere nu va face, desigur, gestul descurajant al insultării unor nume clasicizate, cărora nu le mai descoperă farmecul. El va lua cunoștință de existența poeziilor lui Bolliac nu fără interes, și va citi solemn, dar și cu o anume curiozitate, pe *Manoil* al lui Bolintineanu. Dacă nu este otrăvit de mediocritate el nu va osteni însă să aspire la întîlnirile vii cu opera vie a marilor clasici. El nu va renunța să se pregătească pentru pătrunderea deplină a tainelor încă aprinse, a șoaptelor încă tulburătoare care atestă viabilitatea unor vechi plăsmuiri artistice. Este adevărat că adeseori asemenea aspirații îngheață sau se topesc în fața corului monoton al dascălilor cu inimă rece. Cînd profesorul își scoate pălăria cu același gest binevoitor față de Eminescu și față de Vlahuță, cînd el sus-

Scanned with OKEN Scanner

pînă cu aceeași intensitate recitînd *Sara pe deal* sau *Junii corupți*, atunci discipolul ager pleacă supus capul, învață conștiincios preceptele care-i asigură considerația magistrului, dar, în sinea sa, renunță să mai ia parte la joc.

Nu încape îndoială că rîvna sinceră și profundă a iubitorului de literatură, discernămîntul sever și inteligent al cercetătorului care se dedică studiului istoriei literare în numele contemporaneității servește cu mult mai mult gloria vechilor opere decît mestecarea uniformă și învălmășită a valorilor culturale cu cele artistice, a acordurilor marii poezii cu documentul istoric redactat în versuri.

Am citit cîteva articole scrise în legătură cu reluarea tragediei *Ovidiu*, în zilele noastre, pe scena Teatrului Național. Încruntați, autorii acestor articole se străduiesc să dovedească trăinicia artistică a piesei, care devine cu acest prilej chiar și model de creație realistă. Se produc în acest scop citate din vechimea romană care subliniază documentarea amplă a autorului. Se răstoarnă cu argumente dăscălești vechi acuze nu mai puțin pedante. Aceste contribuții erudite nu sînt, cu totul și cu toatele, inutile. Dar, oricît de curios ar părea la prima vedere, pledoariile docte pentru *Ovidiu* amenință memoria lui Alecsandri și o întunecă. Ni se pare ușor de înțeles că glorificarea excesivă a laturilor nereprezentative pentru opera unui scriitor stîrnește neîncredere și provoacă suspiciune pentru tot ceea ce aparține nefericitului bard astfel „apărat". După cum ni se pare inacceptabilă postura ridicolă în care apare autorul *Pastelurilor* în unele studii și istorii literare mai vechi, acceptarea osanalelor searbede care îmbrățișează fără discernămînt întreaga operă a poetului nu poate fi mai puțin condamnată. Trebuie să recunoaștem slăbiciunile lui *Ovidiu* și facilitatea *Lăcrămioarelor* pentru a lumina cum se cuvine pe autorul *Coanei Chirița* și al clasicelor *Pasteluri*. Procedeul este

Scanned with OKEN Scanner

firesc pentru opera oricăruia dintre scriitorii din trecut. Nu vom da astfel onoruri grandioase dramei istorice *Luceafărul* sau lui *Irinel* pentru a cinsti din plin *Apusul de soare* al lui Delavrancea. Într-un festival Caragiale vom uita să montăm *O soacră*, după cum pentru a populariza valoarea lui Negruzzi nu ni se va părea util să ne grăbim cu reprezentarea operei sale dramatice. Toate aceste omisiuni nu sînt desigur posibile în cercetarea istorică și în ediţiile ştiinţifice, dar chiar și pe acest tărîm asemenea odrasle mai plăpînde ale unor creatori de seamă se cade să primească calificativele reale.

Ovidiu, ultima tragedie a veselului Alecsandri, nu poate figura — desigur — printre operele de seamă ale scriitorului. Versul muzical și lejer, care pe canavaua subţire a *Fîntînii Blanduziei* s-a însăilat cu farmec, a întîlnit în *Ovidiu* un teren neprielnic. Tema intens tragică a acestei piese s-a împiedicat în grandilocvenţa tiradelor și s-a subţiat considerabil în ţesătura firavă a intrigii. Piesa nu este lipsită de pasaje fericite, unde cursivitatea replicii se colorează neașteptat și surprinde plăcut. Virtuozitatea versificării este însoţită uneori de o dulceaţă îmbietoare. Toastul lui Ovidiu din actul IV, închinat femeii, are o graţie nesilită, cu totul remarcabilă. În ultimele scene (mai ales în ciocnirea cu Ibis) amărăciunea eroului impresionează, suferinţa sa devine credibilă. Dar suflul tragic abia pîlpîie, iar caracterele dramei se pierd de-a lungul replicilor lungi și săltărețe. Nici la premiera sa tragedia nu a impresionat. Maiorescu însuși, apărîndu-l cu înverșunare pe Alecsandri de atacul violent al lui Delavrancea împotriva dramelor istorice ale poetului de la Mircești, a trecut sub tăcere pe *Ovidiu*, referindu-se exclusiv la *Fîntîna Blanduziei*.

Soarta lui Ovidiu, poetul osîndit pentru vina de a fi cîntat iubirea, tulbură încă și astăzi sufletele.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru Alecsandri tema va fi prezentat multiple atracții. Apropiindu-se de drama îmbătrînirii lui Horațiu în *Fîntîna Blanduziei*, poetul răspundea propriei sale neliniști la vîrsta supremei înțelepciuni. Pledoaria pentru Ovidiu a pornit poate, la rîndul ei, din dorința de a apăra poezia dragostei de acuzația preocupărilor frivole, Alecsandri însuși fiind pînă tîrziu un fervent cîntăreț al idilelor amoroase. Mai aproape de miezul amărăciunii lui Horațiu, pe care l-a cîntat cu blîndă suferință în *Fîntîna Blanduziei*, bonomul Alecsandri n-a avut însă cum să realizeze tragismul sfîșietor al destinului lui Ovidiu. Preferințele sale romantice au întîlnit în schimb în povestea vieții lui Ovidiu un cîmp ispititor. Autorul lui *Despot* a imaginat febril intriga de amor dintre Ovidiu și Iulia, s-a amuzat să dea o identitate precisă Corinnei, a zîmbit gîndului de a introduce ca intrigant al unui conflict romantic pe Ibis, dușmanul căruia Ovidiu i-a adresat una dintre epistolele sale. Dar Ovidiu este pe rînd amantul frivol, din primele două acte, care minte cu fermecătoare ușurință și îndrăgostitul gata să se jertfească pentru a o salva pe Iulia. El pare a fi purtătorul de cuvînt al tinerimii dornice de viață dar se dezice de proprii săi amici pe care-i disprețuiește. Îl înfruntă pe August de pe poziții potrivnice și îl apără de criticile lui Clevetius. August chiar, tiranul care osîndește necruțător pe eroul acestei tragedii, rostește tirade înțelepte care-l indică drept un apărător al virtuților morale, veghind zelos la menținerea ființei imperiului roman. Iulia, eroina suavă care vrea să dărîme barierele convenționale dintre ea și Ovidiu, își clamează disprețul suveran pentru plebe și apoi pentru „barbarii" daci, contrazicîndu-și propria generozitate. Țesătura tragediei se destramă sub avalanșa contradicțiilor necurmate care izvorăsc din tratarea cu mijloace contraindicate a unei intrigi de esență romantică. Creați inițial pentru a se

Scanned with OKEN Scanner

desfășura pe liniile dramei istorice de tipul lui *Despot*, eroii sînt supuși unor schimbări caracterologice care cereau alte mijloace și alt cadru pentru a deveni firești și convingătoare. Spectatorul nu are cînd și nu știe cum să-și împartă simpatiile și sentimentele potrivnice. Versul lui Alecsandri, sprintenul și armoniosul său vers, respiră greu și pare neverosimil de îmbătrînit în această tragedie ostenită, scrisă cu șase ani înainte de moartea scriitorului.

Ceea ce rămîne emoționant în vechea sa piesă este dorința de a evidenția legăturile strînse ale poetului exilat cu pămîntul țării noastre, cu vechii săi locuitori și cu vechile sale obiceiuri. Profeția din final a eroului cu privire la viitorul latinității amintește pe scriitorul pașoptist ca și introducerea episodului soliei dace la August. În fine, este în *Ovidiu* un parfum dulce, o tristețe cuminte, o retorică răsunătoare care pentru iubitorii lui Alecsandri nu pot trece neobservate. Omagiul bătrînului nostru poet pentru marele elegiac este mișcător, poate tocmai pentru că poartă amprenta ingenuității lui Alecsandri, cel „veșnic tînăr și ferice".

*

Marietta Sadova s-a apropiat cu emoție de textul piesei lui Alecsandri, a șters pe alocuri praful, a întărit culorile obosite în marile scene, a evitat pasajele sau replicile cu desăvîrșire înghețate. Am asistat astfel la o reconstituire pioasă a unui text semnat de unul dintre marii noștri poeți. Întîlnirea este instructivă pentru noile generații și pentru toți cei interesați să ia parte la o lecție vie de istorie literară romînească. Regia pare să fi înțeles scăderile piesei, întrucît s-a ocupat cu valorificarea intensă a pasajelor tragice, izbutind mai ales în ultimul act, ale cărui scene finale sînt savant pregătite de tabloul cutremurător al iernii pontice. Rostirea re-

Scanned with OKEN Scanner

plicilor bătrînei Dava, pe fundalul mării zbuciumate, în bătaia viscolului cumplit, dă unui pasaj neînsemnat al piesei virtuți emoționale de nebănuit.

Trebuie să mulțumim Teatrului Național pentru că a făcut să răsune (în *Ovidiu*, dacă nu în una dintre marile drame romînești) versul sclipitor, tirada curgătoare, care amintește de bunele tradiții ale primei noastre scene. L-am regăsit pe Vraca în repertoriul Naționalului și pe scena Naționalului. Totul ni s-a părut atît de firesc în această întîlnire, încît ne-am întrebat cum de a fost posibilă o despărțire, sau cum de va mai fi posibilă ? În convorbirea dramatică dintre Ovidiu și Sarmiza (actul V) actorul a împodobit textul vechi cu gesturi și semitonuri la care nimeni nu s-a gîndit, la care nimeni nu avea să se gîndească. Monotonia replicii a fost înfrîntă, pauzele au devenit expresive, grandilocvența a fost simțitor convertită la măreție. Toma Dimitriu, Maria Botta, Niki Atanasiu, Carmen Stănescu au participat activ la însuflețirea unei tragedii bătrîne.

Spectacolul a fost închinat bimilenarului Ovidiu, ceea ce a subliniat caracterul său festiv, febrilitatea sa sărbătorească. Introducînd la începutul actului V pasaje ample din *Triste*, regia a reliefat mai puternic semnificația tragică a exilului, într-un tablou care a precedat și a rezumat într-însul (ca un „song" brechtian) miezul zguduitor al dramei poetului surghiunit.

Atenția continuă a regiei pentru respectarea amănuntului istoric, în costume, decor, recuzită ni s-a părut însă prea stăruitoare. În tabloul din fața mării, spectatorul nu distinge costumele sau coafurile, dar atmosfera tragică ni se pare mai realizată ca oricînd, în vreme ce soba din ultimul tablou, enormă și conformă cu indicațiile istorice, îngustează simțitor perimetrul tragic și se adaugă monotoniei textului.

Scanned with OKEN Scanner

Nu ni se pare nepotrivită reluarea lui *Ovidiu* în zilele noastre. Este și acesta un prilej de a reaminti cît de prezentă a fost amintirea creatorului *Artei iubirii* în gîndurile și în opera unora dintre cei mai însuflețiți pionieri ai culturii romînești. Fără poleiri artificiale, modestă și îmbătrînită, tragedia lui Alecsandri poate trezi avîntul către dezlegarea în noi creații artistice, a dramei enigmatice care s-a petrecut cîndva, cu aproape două mii de ani în urmă, la noi, pe țărmul binecunoscut al Mării Negre.

Scanned with OKEN Scanner

RĂZVAN ȘI VIDRA

de

B. P. Hașdeu

Teatrul Municipal

Autorul dramei *Răzvan și Vidra* a fost solicitat insistent de fiecare dintre muze. El a închinat zile și nopți muncii artistice ca și frămîntărilor științifice. N-a scris decît două piese de teatru, dacă nu socotim și o lucrare de început care n-a văzut nicicînd lumina rampei dar a făcut pe tărîmul dramei — ca și în alte domenii — operă durabilă. *Răzvan și Vidra,* cea mai lirică dintre operele unui poet tulburat de mari întrebări, este poate și cea mai deplină sinteză a preocupărilor multiple care au întreținut tumultul sufletesc al unuia dintre cei mai autentici „oameni ai renașterii" din istoria culturii noastre. Piesa tratează despre mari pasiuni pe care le cultivă însă pe teritoriul unei impunătoare documentări istorice. Cîteodată, în mod neașteptat, pe portativul liric al cîte unei scene își face apariția profesorul și cercetătorul care dăscălește publicul asupra denumirilor pe care le poartă țăranii răzeși în fiecare provincie românească (vezi cîntul II). Cel mai ades însă poetul dramatic absoarbe firesc truda savantului istoric. Continuînd patosul generației pașoptiste cu care

se înrudește strîns *Răzvan și Vidra*, dezgropînd vechile pagini de cronică, el răspundea unor întrebări deosebit de actuale în 1867. Nu trebuie uitat că biografia lui Răzvan Vodă scrisă de Bălcescu și publicată cu ani în urmă în *Romînia literară* a dus la suspendarea acestei reviste. Cuvintele lui Hașdeu din prefața la prima ediție a piesei, în care arată că nu trebuie să fie acuzat de aluziuni la actualitate, trebuie citite în întregime cu cuvintele care urmează, precizînd că piesa nu se coboară la „mîrîiturile partidelor de azi". Înfățișînd în piesa sa, după propria-i expresie, „lupta de ură" între boieri și popor, Hașdeu a atacat problemele vremii sale la alt nivel și cu alte arme decît au făcut-o condeierii mărunți, conservatori sau liberali. Răzvan al lui Hașdeu povestește despre ororile exploatării boierești, cu o obidă care a cutremurat pe contemporani. Măreția acestei drame romantice izvorăște din forța cu care este ridicată în centrul piesei figura eroului popular, reprezentare a marilor virtuți umane care nasc dincolo de ranguri și averi. Hașdeu îl așază pe Răzvan într-o continuă comparare cu boierii moldoveni și nobilii polonezi. Spre deosebire de *Despot-Vodă* al lui Alecsandri, care avea să apară peste doisprezece ani, în drama lui Hașdeu boierii sînt incriminați total și fără rezerve. Lupta de ură este alimentată de împărțirea categorică a personajelor în tabere adverse. Influența dramelor romantice ruse și franceze s-a exercitat aci într-un mod deosebit. Cavalerii fără de prihană vor fi în *Răzvan și Vidra* exclusiv oamenii simpli, în vreme ce intriga și mîrșăvia sînt rezervate cu strășnicie boierilor.

Răzvan este un Ruy Blas cu un drum specific, în care caracterul popular este predominant. Din primul cînt eroul uimește pe toți cu inima sa mare. Țigan rob, om din treapta cea mai de jos a societății, Răzvan apare simbolic ca cel mai strălucit deținător al marilor valori morale. El aparține în

Scanned with OKEN Scanner

primele cînturi atît de puternic atmosferei folclorului romînesc, încît spectatorul îl recunoaște dintr-o dată. La început pur și neînfricat, ca Făt-Frumos, dar și corosiv ca Păcală, Răzvan se alătură în cîntul II figurilor legendare ale baladelor haiducești. În palatul său fastuos de polcovnic leșesc, Răzvan se zbate de dorul țării și al libertății, ca Gruia al lui Novac în temnițele turcești. Eroul este admirat de autor în postură romantică, ca unul ce depășește simțămintele primare. Răzvan se proiectează măreț în marile scene din primele cînturi, ca urmare a înțelegerii majore pe care o acordă conținutului cinstei și demnității. Cînd îl prinde în codru pe Zbierea, stăpînul care l-a chinuit ani de zile, lui Răzvan i se pare că mila fostului său rob poate însemna cea mai cumplită pedeapsă pentru țîfna boierului. Pentru Răzvan cu deosebire însemnat este să dovedească cui aparține în realitate noblețea gesturilor mari. Eroul posedă sensul complet al onoarei, și cunoaște prețul intransigenței morale. La Iași preferă să se predea călăului decît să provoace uciderea unui nevinovat ; în codru se împotrivește cu furie denumirii de tîlhar ; în Polonia refuză să trădeze jurămîntul depus.

Față de Răzvan reprezentanții protipendadei apar jalnici și meschini. Ganea, boierul care vrea s-o răpească pe Vidra, tremură ca frunza în fața furiei lui Răzvan. Bașotă opune dărniciei eroului principal cuvinte grosolane care ascund incapacitatea personajului. Cei doi nobili polonezi care apar, opun exclusiv vitejiei lui Răzvan argumentul suprem al originii nobiliare. Inferioritatea boierimii se vădește cel mai deplin însă pe plan moral. Zbierea este posedat de patima banilor, în forme care înspăimîntă. El preferă să stea ani de zile rob la tătari, decît să plătească prețul răscumpărării, savurînd între timp ideea belșugului care se acumulează pe moșiile sale din Moldova. Ganea rîv-

Scanned with OKEN Scanner

neşte la zestrea Vidrei, aşteptînd ca iubirea să vină după nuntă. Şleahticul Minski execută o violentă scenă de ipocrizie care scîrbeşte. Satirizarea unor personaje negative se face lapidar prin repetarea unui tic reprezentativ pentru viciul fundamental al tipului respectiv. Zbierea revine cu insistenţă neobosită la problema banilor, de oriunde ar porni discuţia. Piotrowski îşi afirmă pedanteria şi insuficienţa prin împestriţarea latinească a frazelor rostite. Ticurile nu sînt însă artificiale. Ele scot la iveală caracterul real al personajului, împiedicînd acreditarea unor false impresii.

Eroul popular al dramei aduce cu sine în piesă alte personaje din popor. Influenţa romantică se vădeşte şi aici. Poporul pătrunde în acţiune încadrîndu-l pe erou, care ocupă singur în piesă primul plan. De fapt, atît gloata zgomotoasă din primul cînt, cît şi principalele personaje din rîndul oamenilor simpli, Tănase, Răzeşul, Vulpoi apar în acţiunea piesei pentru a comenta drumul eroului principal. Ei dau relief actelor lui Răzvan fie prin reacţie directă, ca în piaţa oraşului sau ca în codru, fie indirect prin convorbirile între Răzeş şi Vulpoi. Aici Haşdeu precizează procedeul lui Alecsandri din *Despot-Vodă*, care va da caracter constant şi limpede comentariului lui Limbă-dulce şi Jumătate.

Vidra apare între aceste două lumi cu o configuraţie morală de altă factură. În finalul cîntului II, oprind lupta dintre Răzvan şi Ganea, ea rezumă substanţial raportul real de forţe între aceştia: „Nu, Răzvane! — N-ai cu cine...!" În următoarele două cînturi, cu toată vraja pe care o degajă, Vidra n-a reuşit să înfrîngă în Răzvan esenţa tăriei sale morale. Ambiţiile sale deşarte de mărire dau prilej afirmării unor noi trăsături morale valoroase în evoluţia lui Răzvan. Vidra susţine într-adevăr replica necesară provocării marilor tirade

Scanned with OKEN Scanner

închinate cinstei (cîntul III) și dragostei de patrie (cîntul IV).

Primele două cînturi sînt ocupate de conflictul „luptei de ură între boieri și țărani". Aici Răzvan capătă proporții nebănuite. După întîlnirea cu Vidra conflictul se deplasează total. Începe dezbaterea furtunoasă a eroului care are de ales mereu mai concret între pasiune și conștiință. El este încă urmărit de ideea înălțării patriei sale, dar măreția sa scade în raport invers cu titlurile pe care le capătă. În ultimul cînt se consumă finalul tragic al convertirii lui Răzvan la patima „puterii". Costumați în căpitani, Tănase, Vulpoi și Răzeșul sînt urmăriți de presimțiri rele, parcurgînd sălile palatului fără entuziasm. Elanurile vijelioase din prima parte a piesei sînt sugrumate treptat. Conflictul social care înflăcărează versurile autorului în primele cînturi face loc frămîntărilor eroului care, renunțînd la doina voinicească, a trecut repede la neliniștea nopților de nesomn, ale eroului lui Victor Hugo, ambițiosul Cromwell.

Este cu deosebire interesant modul în care utilizează Hașdeu în drama sa istorică folclorul național, raportînd această cercetare la practicile unora dintre dramaturgii de azi care aplică artificial motivele folclorice. La o urmărire atentă a problemei, apare limpede că elementele de literatură populară apar numai cînd sînt cerute cu necesitate de conținutul ideilor care trebuie afirmate. Răzvan apare la începutul acțiunii ca un răzvrătit înflăcărat care nu mai poate îndura strîmbătățile boierești. Simțind nevoia să dea glas acestor simțăminte, Răzvan compune versuri în felul autorilor anonimi ai cîntecelor populare. Stihurile sale care încep cu „foaie verde de negară" recurg la modelul folcloric din cauza caracterului lor aidoma creațiilor orale ale poporului. Cîntecul Răzeșului din cîntul II al piesei nu se produce ca un divertisment decorativ. El pregătește, prin tumul-

tul surd al urii pe care o exprimă, atmosfera în care se vor produce ciocnirile lui Răzvan cu Zbierea și Ganea. Cînd Răzvan părăsește idealurile care însuflețesc versul popular, trecînd la frămîntări de altă natură, folclorul va fi invocat de acele personaje care au încă ceva de spus în spiritul doinei înflăcărate. Vulpoi și Răzeșul își vor mîngîia dorul de țară cu frumusețile unui cîntec de dor. Pe măsură ce conflictul piesei se îndepărtează de ciocnirea dramatică între popor și ciocoi care dă viață versului popular, pe măsură ce personajele principale se îndepărtează de puritatea morală a poeților anonimi, folclorul face loc tiradelor romantice care punctează drumul lui Răzvan către pieire.

În piesa lui B. P. Hașdeu trăiesc doi Răzvani. Pentru eroul popular care spune adevărul în gura mare și-și face dreptate cu vîrful spadei, publicul își dăruie întreaga sa simpatie. Pentru a-l plînge pe hatmanul setos de domnie care ascunde după vorbele sale mari despre libertate dorința sa de a gusta beția puterii, spectatorul trebuie să-și reamintească figura dintîi a eroului, neîntinată încă. *Răzvan și Vidra* dezbate în fața publicului problema conținutului onoarei. Pentru Vidra onoarea se reduce la onoruri. Răzvan, pînă a nu cădea în ispită, apără sensul înalt al onoarei, bazată pe cinstea deplină a omului, așa cum o înțelege mulțimea oamenilor simpli. Afirmarea superiorității acestei concepții dă acestei drame puternicul și cuceritorul său caracter popular.

*

Ceea ce surprinde la prima vedere în spectacolul de la Teatrul Municipal este simplitatea montării. Este bine cunoscută tendința, din păcate atît de răspîndită, de a da strălucire montărilor de epocă, uimind prin sclipirea mătăsurilor și fastului inte-

Scanned with OKEN Scanner

rioarelor. La *Răzvan și Vidra* sobrietatea este izbitoare și salutară. Regia (Ion Olteanu) a înțeles că printre faldurile prea bogate ale costumelor se pot pierde înțelesurile adînci ale replicilor. Nu au fost folosite divertismente coregrafice care să simbolizeze pueril ideile dramei. Nu au răsunat între tablouri acordurile vreunei muzici de scenă în care să se distingă sunetul unui bucium moldovenesc, vestind melancolic zbuciumul lui Răzvan.

Regia s-a dispensat de toate aceste artificii și a muncit cu seriozitate la realizarea unui spectacol nou, cu vechea piesă a lui Hașdeu. Fără a înlătura grația gestului romantic, fără să diminueze rolul de prim ordin al tiradelor înflăcărate, regia a căutat să apropie mai mult piesa de spectator, să dea contur mai deplin trăsăturilor omenești ale personajelor. Evitînd vociferările și lamentările, încercînd să dea declamării versurilor o căldură mai puțin exterioară, regizorul spectacolului a imprimat într-o bună măsură o linie firească.

În rolul lui Răzvan, actorul Septimiu Sever a realizat neîndoielnic cel mai însemnat succes al său. Ascultîndu-și poate prea mult propria-i voce, Septimiu Sever a reușit totuși o puternică prezență scenică și a fost mai ales în primele cînturi foarte apropiat de imaginea eroului popular.

Tanți Cocea a servit replica cu o măiestrie neașteptată în rostirea versului, dar n-a dat Vidrei relief sufletesc, înțelegînd să marcheze fermitatea ambițiilor eroinei printr-o atitudine înghețată care a îndepărtat personajul de înțelegerea spectatorului. Interpreta s-a simțit mai bine în scenele ultimului cînt, cînd, în prada unor presimțiri rele, Vidra încetează să mai fie Vidra.

Excepțională este interpretarea dată de St. Ciubotărașu caracterului boierului Zbierea. Fața mereu posomorîtă de grija banilor pe care i-ar putea pierde, vorba răstită, aspră, renunțarea totală la

Scanned with OKEN Scanner

demnitate au alcătuit laolaltă imaginea acestui împătimit rob al aurului, în culori vii, de neuitat.

Regia a înțeles valoarea excepțională a unor personaje de oameni simpli ca Răzeșul, Vulpoi, Moș Tănase. Interpreții rolurilor Răzeșul (Ion Manta) și Vulpoi (Benedict Dabija) au diferențiat cu mijloace simple pe acești eroi „dintr-o bucată" în cînturile care se desfășoară în Polonia, prin contrast cu marafeturile nobiliare leșești. Cu mult umor a interpretat Jules Cazaban pe moș Tănase. Specificul țărănesc al personajului n-a fost însă în atenția interpretului. Comentariul viu al faptelor lui Răzvan de către poporul din Iași și haiducii din codru a fost realizat printr-o prețuire justă a mișcării figurației de scenă.

Spectacolul este merituos. La Teatrul Municipal se joacă cu adevărat *Răzvan și Vidra.*

Scanned with OKEN Scanner

DOMNIȘOARA NASTASIA

de

G. M.-Zamfirescu

Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Giulești

Autorul *Domnișoarei Nastasia* și-a intitulat piesa „comedie tragică", utilizînd o formulă cu oarecare circulație în epocă. De fapt, ideea tragică este cu totul dominantă, „comedia" alimentîndu-se substanțial din amărăciunea eroilor, fără speranță în drumul lor către fericire.

Publicul nostru de azi se întîlnește înfiorat cu cea mai bună dintre piesele lui G. M.-Zamfirescu, descoperind în drama aceasta — de la a cărei primă reprezentație se împlinesc treizeci de ani — o cutremurătoare concentrație a durerii, ecourile rănite ale unei lumi lipsite de orizont. Autorul aruncă asupra mahalalei romînești, din urmă cu trei decenii, priviri pline de compasiune. Nici un moment surîsul trist nu se modifică în sarcasm. Replicile de haz ale „pușlamalelor" și „pațachinelor" sînt împletite cu atîta amar nepus, încît veselia ia repede alură tragi-comică. Dezumanizarea „pușlamalelor" de felul lui Ionel, traiul libertin al Paraschivei sau Niculinei, viciile lui Vulpașin, toate par a se justifica într-un tîrziu. Gemy Zamfirescu își precizează altminteri încă din prima

Scanned with OKEN Scanner

scenă a piesei poziția sa de largă înțelegere a soartei celor umili, prin intermediul bătrînului Sorcovă, care o mustră pe Nastasia pentru dispreţul său faţă de fetele beţive şi murdare din mahala : „Lume necăjită, fato : şi Ioana şi cîte altele, de care rîzi !"

Ceea ce surprinde în desfăşurarea acţiunii acestei „comedii tragice" este tocmai faptul că — deşi ciocnirea caracterelor se petrece la o înaltă tensiune dramatică — personaje pozitive aproape că nu există. Rolul prim negativ ar fi trebuit să-l joace bătăuşul Vulpaşin, dar sufletul înflăcărat al acestui „ucigaş cu inimă de copil" este mai curînd al unei victime. De fapt, în primul său plan, scena se populează în cele trei acte ale piesei cu oameni care rîvnesc să trăiască altfel, mai bine, mai curat. Nastasia şi Vulpaşin se avîntă, în contratimp, dar cu aceeaşi frenezie către un ideal comun. Nastasia vrea să iasă din mocirla mahalalei impure, Vulpaşin este sătul de scandaluri şi bătăi, îngreţoşat de ticăloşiile la care participă. Pentru unul, ca şi pentru celălalt, drumul regenerării apare luminat exclusiv de patima dragostei purificatoare. În piesa lui G. M.-Zamfirescu revine astfel reconsiderată tema purificării sufletelor prin dragoste, temă frecventă în dramaturgia de după primul război mondial, inaugurată strălucit prin puternica dramă a lui Sorbul *Patima roşie*. Eroii dramei din mahalaua Veseliei sînt posedaţi total de dorinţa trăirii din plin a vieţii, exasperaţi de fiecare zi cenuşie şi insipidă, care le fură din porţia lor de bucurii şi plăceri. Meritele piesei lui Gemy Zamfirescu izvorăsc din autenticitatea zguduitoare a zbuciumului acestor oameni care, înţelegînd ce viaţă de cîine trăiesc, nu pricep cum, în ce fel, pe ce cale ar putea ajunge la fericire. Exclamînd într-una din crizele sale de durere : „Sînteţi răi, pentru că sînteţi proşti !...", Nastasia defineşte sensul tragic al dramei. „Prostia", necunoaşterea legilor vieţii, în-

Scanned with OKEN Scanner

tunericul apăsător al neștiinței, iată vrăjmașul care zdrobește viețile „pușlamalelor" din mahalaua fără de felinare. Scriind că „ignoranța este un demon, care — așa ne temem — va mai pricinui multe tragedii", Marx se gîndea desigur amintind despre destinul tragic al vechilor eroi eleni — la soarta tristă a Nastasiilor și Vulpașinilor, a acelor oameni de la „fundul" societății burgheze, care n-au înțeles că, pentru a scăpa de mlaștina mahalalei, trebuie să dărîme o întreagă orînduire. Constatînd că în piesa lui G. M.-Zamfirescu nu există eroi cu adevărat negativi, ne refeream, firește, numai la lista personajelor dramei, trecută de autor pe prima pagină a manuscrisului. Intriganți de melodramă nu se află în piesă, dar inamicul nevăzut al acestei lumi de „mizeri" este prezent și joacă un rol considerabil în desfășurarea acțiunii. Durerile și patimile eroilor indică un vinovat pe care nimeni nu-l rostește, pe care nici autorul nu și l-a definit cu limpezime, dar care este, evident, beneficiarul întunericului dens care apasă viața și conștiința oamenilor din mahalaua Veseliei.

Împotriva aparențelor, drama nu se dezlănțuie în jurul asasinării lui Luca, logodnicul serafic al Nastasiei. Vulpașin plătește sîngeros nu suprimarea unui om, cît mai ales uciderea unui vis, destrămarea fără apel a unor iluzii. Deosebit de semnificativă este mărturia Nastasiei care, după moartea lui Luca, în ajunul nunții cu Vulpașin, fuge spre Popa Nan, cartierul visurilor sale de fericire, pentru ca „să-l vadă frumos și să se bucure". Popa Nan-ul se profilase ani de zile în fața ochilor săi ca plai idilic al unei vieți fără de griji, pînă la care trebuiai să străbați, ca în basme, „cale de o viață de om". Dar văduvit de aureola sa iluzorie, cartierul Popa Nan se dovedește a fi aidoma mahalalei de baștină. Moartea lui Luca frînge în viața Nastasiei ultima sa speranță, ultima cale de acces către fermecata „stradă cu case curate și lumină

Scanned with OKEN Scanner

și oameni cumsecade". Unde poate fi aflată și cum se poate ajunge pe o asemenea uliță de vis? Nastasia nu mai știe să răspundă la o asemenea întrebare, iar răzbunarea sa tristă va fi îndeplinită în numele acestei desperări.

S-a mai vorbit, și nu o singură dată, despre frecvența figurilor de femei voluntare în literatura noastră dramatică. Nastasia nu face parte însă din familia ambițioasei Vidre, și nici nu-și mestecă molcom răzbunarea ca sărmana domniță Tana din *Viforul* lui Delavrancea. Filiația cu Anca, eroina dîrză a *Năpastei*, se impune însă cu stăruință. Umbra Ancăi pare să planeze deasupra destinului Nastasiei, geniu implacabil al răzbunării fărădelegilor. Gemy Zamfirescu, primul dramaturg romîn care a îndreptat către mahalaua romînească reflectorul sumbru al tragediei, gorkian prin tematică, a împletit în piesa sa și firul rezistent al tradiției lui Caragiale. Nastasia este o Ancă a deceniilor ce au urmat anului 1918, trăind drama generațiilor tinere de după război, drama milioanelor de oameni simpli dezamăgiți, peste care carul triumfal al capitalismului a trecut cu indiferență. Spre deosebire de Anca, Nastasia nu poate aștepta zece ani de zile ziua „năpastei" lui Vulpașin. Între fumul unui măcel abia sfîrșit și zăngănitul amenințător al unei noi catastrofe mondiale, în mahalaua năclăită și prăfuită unde veselia a fost furată, pentru Nastasia cele două săptămîni de așteptare sînt un chin insuportabil. În această ambianță, actul răzbunării nu rămîne un simplu act de dreptate. Sancționîndu-l pe Vulpașin, Nastasia se jertfește frenetic, îngropînd cu un ceremonial fastidios singura și ultima sa speranță de fericire. Față de zbuciumul reținut al Ancăi, care amintește de zelul inspirat al Electrei, Nastasia, victimă a unei societăți hulpave în care cupiditatea și-a atins apogeul, se zbate într-o prăpastie neagră a

Scanned with OKEN Scanner

durerii, hohotind neputincioasă și supraviețuind cu mari eforturi decesului viselor sale.

În umbra marilor ciocniri de patimi care-l opun Nastasiei pe cruntul Vulpașin, se strecoară, umil și singuratic, firul dramei bătrînului Sorcovă. Trăind cu veșnicul regret al paradisului pierdut din Popa Nan, care fusese și paradisul tinereții sale, bunul Ion Sorcovă se consumă în substanța acidă a propriei sale ignoranțe. Plasat prin caracter și prin destin dincolo de planul tragic al piesei, Sorcovă înconjoară în neștire dezlănțuirile cuplului central, încercînd zadarnic să aducă la bietul numitor al experienței sale de viață pasiunile uriașe care au cuprins într-un incendiu de neînțeles propria sa casă. Sorcovă sfîrșește, poate, în *Domnișoara Nastasia*, drumul lui Ion Anapoda, semenul său „filotim" dintr-o piesă pe care G. M.-Zamfirescu avea s-o scrie cîțiva ani mai tîrziu. El încheie, cu alte cuvinte, destinul omului drept și săritor, osîndit la tristețe printr-o lipsă nativă a oricărei porniri combative.

În jurul celor trei eroi principali gravitează tipuri multiple ale mahalalei, dintre care cîteva surprinzător de vii (Ionel, Vecina, Paraschiva), iar cele mai multe menite să ducă povara unor simboluri — adeseori facile. Tentat de sunetul aparent melodios al unui limbaj de laborator folcloric, ca și de pitorescul excesiv al unor tipuri, autorul *Domnișoarei Nastasia* a plătit dobîndă grandilocvenței și sentimentalismului, mai cu seamă în tabloul „de atmosferă" din cîrciumă. Autorul piesei mărturisea, de altfel, într-un articol scris mai tîrziu, că dincolo de drama cuplului Nastasia-Vulpașin „am simțit — în cîteva tablouri — că încep să fie inutile decorurile și personajele secundare". Dincolo de oricare imixtiuni nedorite, piesa trăiește prin replicile patetice ale eroilor săi veritabili, care se luptă pe viață și pe moarte pentru un strop de fericire. *Domnișoara Nastasia* anunța un dramaturg de mari posibilități,

Scanned with OKEN Scanner

interesat enorm de ceea ce el denumea „clocotul contemporan". Sfîrșitul său tragic, după o viață de lupte și hărțuieli, seamănă nefiresc de mult cu soarta eroilor săi din mahalaua întunecată a Veseliei.

*

Într-un interviu publicat în paginile unui ziar de prînz, regizorul spectacolului de la Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Giulești își preciza intenția de a da *Domnișoarei Nastasia* o semnificație „mai largă", evitînd limitarea sa în atmosfera periferiei romînești de acum treizeci de ani. Din fericire, ulterior, talentul regizorului (Horea Popescu) ca și sensurile stricte ale textului piesei s-au opus unei asemenea viziuni. Cîștigînd publicul prin violența sa gravă, prin culorile sale sobre, *Domnișoara Nastasia* și-a dezvăluit mesajul în ambianța sa specifică, fără de care înțelesurile i s-ar fi subțiat nefiresc și inutil. Este adevărat că regia a ocolit excesul în realizarea pitorescului mahalalei bucureștene, izbutind în chip meritoriu să scoată în relief mișcările de primplan ale eroilor tragici. Decorurile lui Tody Constantinescu au urmat cu fidelitate ideea simplității extreme care pare să fi călăuzit munca întregului colectiv artistic. Totuși, regia și interpreții n-au rezistat tentațiilor sentimentale în tabloul III (Cîrciuma), îngăduind cu o subită toleranță discursivitatea dulceagă în izbucnirile „omului necăjit" sau în lamentările „pușlamalei". Un timbru ostentativ vulgar, depășind măsura cerută, supără în interpretarea lui Ionel (Traian Dănceanu), remarcabilă însă în sublinierea cinismului acestui fante.

Succesul spectacolului se datorește, în primul rînd, muncii stăruitoare a regiei și onestității modeste a întregului ansamblu. În al doilea rînd, trebuie relevată creația surprinzătoare a actriței Marga Anghelescu, în rolul covîrșitor al Nastasiei. Pre-

Scanned with OKEN Scanner

ocupată mai puțin de reliefarea apartenenței periferice a eroinei, Marga Anghelescu a fost stăpînită continuu de febra visurilor sale. Interpreta a înțeles bine că Nastasia nu este în primul rînd o fată îndrăgostită, ea a sezisat natura dragostei pentru Luca, văzut ca unic partener în ipotetica aventură a evadării din mahala. Intensitatea extremă a simțămintelor eroinei a fost egal subliniată, înainte și după nenorocire, printr-o trecere bruscă de la neliniștea ceasurilor dinaintea împlinirii visurilor, la liniștea apăsătoare dusă pînă la mortificare din zilele care preced sinuciderea. În interpretarea Margăi Anghelescu eroina nu-și pierde, în ciuda asprimii și înverșunării sale, caracterul suav, inocența deplină. În ultima scenă, în ultimele replici, regretul părăsării vieții răsună sugrumat de conștiința necesității gestului său. În Vulpașin, Nicolae Sireteanu și-a reluat unul din vechile sale succese. Prezența masivă, autoritară, a interpretului a fost stingherită de o rigiditate nefirească, adoptată, poate, de actor, cu intenția de a se apropia de stilul sobru al întregului spectacol. Simplitatea și cumsecădenia bătrînului Sorcovă cucerește în interpretarea puternic originală a lui Colea Răutu, actor deosebit de înzestrat și sensibil. Cu excepția momentelor de înduioșare, marcate convențional, Colea Răutu nuanțează firesc și variat trecerea de la un stadiu afectiv la altul, excelînd, îndeosebi, în scena din tabloul V, cu Luca Lacrimă și apoi cu Nastasia. Distribuirea unui copil în rolul dificil al lui Luca Lacrimă — eroare inexplicabilă a regiei, comisă în ciuda tradiției montărilor mai vechi — a diminuat, din păcate, farmecul și înțelesurile acestui tablou, închinat parcă de autor curelarului Ion Sorcovă.

Cu *Domnișoara Nastasia*, Teatrul Muncitoresc C.F.R.-Giulești a dobîndit un succes cert. Nu s-au produs în spectacol decît puține nume cunoscute

Scanned with OKEN Scanner

de actori. Coeziunea ansamblului impresionează însă. La aceasta se adaugă faptul că cel puțin unul dintre interpreți (Marga Anghelescu) va cunoaște de aci încolo, prin acest spectacol modest și curat, onorurile binemeritate ale notorietății. Ceea ce nu-i puțin lucru.

Scanned with OKEN Scanner

TAKE, IANKE ŞI CADÎR

de

Victor Ion Popa

Teatrul Municipal

Comedia lui Victor Ion Popa este un *Manasse* convertit la surîs, în care Zelig Şor a preluat cu verva sa cunoscută rolul dramatic prim. Faptele se înrudesc evident, conflictele iau însă drumuri diferite. Victor Ion Popa a scris o delicioasă glumă în trei acte în care tonul semnifică o întreagă poziţie faţă de problema naţională. Take şi Ianke, prieteni de-o viaţă-ntreagă, nu acceptă — un timp — dragostea dintre copiii lor. În fond, comedia continuă seria pieselor mari şi mici, închinate de autorul lui *Velerim şi Veler Doamne* oamenilor simpli. Pe o uliţă prăfuită a unui orăşel moldovenesc, autorul aşază cu faţada la public trei maghernițe amărîte şi izbitor de asemănătoare. Romînul Take, evreul Ianke şi turcul Cadîr vînd, cu acelaşi preţ, aceeaşi marfă, aceloraşi tîrgoveţi umili. Calupurile de săpun sînt identice, glumele negustorului diferă numai, singurul „monopol" admis fiind exclusivitatea bomboanelor, rezervată blajinului Cadîr. Simbolurile sînt limpezi de la prima ridicare a cortinei. Acţiunea piesei se ocupă apoi de adîncirea şi explicitarea lor cît mai largă. Se pregăteşte

Scanned with OKEN Scanner

astfel, prin intermediul avatarurilor perechii de îndrăgostiți Ionel-Ana, replica înțeleaptă a turcului Cadîr care, subliniind că „romîn, ovrei, turc, oameni estem", rostește succint întregul mesaj al piesei. Victor Ion Popa închină astfel comedia sa veselă denunțării caracterului absurd al politicii rasiste. Problema nu este atacată pe coardele ei cele mai grave, întrucît autorului piesei i se pare necesar să sublinieze, în primul rînd, stupiditatea lucrurilor, cu satisfacția cetățeanului care smulge în hohotele mulțimii deghizamentul lipit cu pap al femeii cu barbă dintr-o baracă de circ.

Iată de ce, în ciuda suferințelor celor doi tineri împiedicați să se căsătorească, efectele comice nu contenesc nici un moment. Este, evident, prea multă umanitate în perimetrul celor trei căsuțe, încît să nu plutească în aer, de la început, presimțirea unei rezolvări depline a problemei, premisele unui triumf total al bunului-simț. Cei trei eroi ai piesei oferă, prin propria lor comportare, materialul demonstrativ cel mai prețios, ilustrînd admirabil ideea existenței unei chintesențe umane unice. Într-adevăr, deosebirile dintre tăcutul Take, expansivul Ianke și melancolicul Cadîr izvorăsc evident și exclusiv din meandrele unor temperamente distincte și numai în controverse rizibile, în ciocniri lipsite de adîncime. Dimpotrivă, reacțiile aceloraşi față de marile probleme care-i solicită sînt neîncetat identice. Aceeași intensitate de amor patern, aceeași emotivitate greu stăpînită, același dispreț pentru gura mahalalei, aceleași tristeți... Ianke îl servește pe Take cu știucă umplută, după ce acesta i-a dat să guste sarmale cu varză... Aparențele sînt păstrate, primul „mănîncă la masa lui ovreiască", celălalt „la masa lui creștinească", dar farfuriile trec de la o masă la alta cu dezinvoltură, în disprețul tuturor convențiilor.

În comedia lui Victor Ion Popa, boxa acuzaților este rezervată reprezentanților conformismului so-

vin ; Iţic, zis Ilie, şi Baba Safta intervin, cu stăruinţă, exercitînd presiuni asupra lui Take şi Ianke, spre a-i împiedica să comită „nelegiuirea" căsătoriei celor doi tineri. Este semnificativ că aceste presiuni pornesc şi ele de la înţelegerea şubrezeniei oricăror argumente de ordin moral sau confesional. De aceea emisarii mahalalei dau, vehement, ultimatumuri cu caracter economic. Ei nu ameninţă cu urgia lui Dumnezeu, ei — mai aproape de realităţi — anunţă un posibil boicot al prăvăliilor celor doi negustori. Totuşi, dincolo de pericolul acestei blocade economice, cu mai multă eficacitate operează asupra nefericiţilor părinţi ai îndrăgostiţilor spaima necunoscutului în care păşesc, a grozăviei ce însoţeşte săvîrşirea unui lucru care nu „se face" şi nu s-a făcut niciodată. Take şi Ianke sînt puşi astfel în situaţia temerară a unor exploratori, nesiguri de consistenţa pămîntului virgin pe care trebuie să păşească. Necesitatea zdrobirii legilor nescrise ale unei societăţi împietrite în superstiţii şi prejudecăţi covîrşeşte, în conflictul piesei, semnificaţia preceptelor religioase cu înfrîngerea cărora eroii tragicomici s-ar împăca desigur, fără mari convulsiuni sufleteşti.

Filozofia senină, dar la drept vorbind destul de simplistă, a comediei lui Victor Ion Popa împarte omenirea în două mari categorii, nivelînd cu uşurinţă caracterele şi simplificînd lucrurile cu un blînd surîs.

Autorul se încruntă cînd pomeneşte de ticăloşii impuri, însărcinîndu-l pe Ianke să-i califice drept inapţi pentru cinstea de a aparţine unei naţiuni, căci „aşa un om, cu aşa o inimă", nu-i nici ovrei, nici creştin, nici turc — e „cîine". Pentru eroii săi, simpli şi buni, Victor Ion Popa îşi rezervă întreaga simpatie, urmărindu-i cu entuziasmul parcurgerii unor zone pure, în care aerul devine — subit — proaspăt şi înviorător. Dragostea lui Ianke pentru fiica sa capătă în piesă semnificaţia realizării

Scanned with OKEN Scanner

unei existențe, a cristalizării purității morale a acestui om mărunt. Exclamînd cu o falsă mirare „un ovrei bătrîn și urît ca mine are așa o fată frumoasă!", Ianke celebrează clipa magică a destinului său pămîntesc, întîlnind în frumusețea și condoarea Anei confirmarea dreptului său la frumusețe și iubire.

Dezbaterea problemei naționale nu capătă în povestea celor trei negustori mărunți amploare și își refuză contactul cu orice soi de complicații. Viziunea optimistă a scriitorului este însă cuceritoare, iar alura vodevilescă a conflictului înlătură pretențiile de substanțialitate. Aci, ca și în *Mușcata din fereastră* sau — mai tîrziu — în excelentul său act *Acord familiar*, Victor Ion Popa se bizuie, în rezolvarea neînțelegerilor dintre oameni, pe rezervele inepuizabile de înțelegere reciprocă, pe nesfîrșita disponibilitate sufletească a muritorilor anonimi, dornici să trăiască într-o armonie deplină. Printr-o asemenea viziune, conflictul dintre generații, care a pasionat din motive lesne de înțeles dramaturgia epocii dintre cele două războaie, este rezolvat atît în *Mușcata din fereastră* cît și în *Take, Ianke și Cadîr*, prin fuga de acasă a celor tineri, cu complicitatea tacită a celor vîrstnici. Personajele colaborează astfel la realizarea visurilor de fericire, aparențele fiind satisfăcute și convențiile sociale trase pe sfoară cu puerilă viclenie.

În *Take, Ianke și Cadîr*, moartea tragică ar stîrni stupoare și dezolare. Cei trei prieteni din ulița prăfuită a Bîrladului au îngropat, fără pompă, vechile lor rezerve și prejudecăți. În numele fericirii omului, ei au renunțat de bunăvoie la tot ceea ce-i poate despărți. Cu seninătate și bună dispoziție, au coborît vechile lor firme și au atîrnat una singură peste toate trei dughene. Take, Ianke și

Scanned with OKEN Scanner

Cadîr s-au asociat, așteptînd cu siguranța rentierului dividendele fericirii lor neumbrite de vreun necaz.

*

A trecut un sfert de veac peste piesa lui Victor Ion Popa. Dar replicile ei mai stîrnesc hazul. La Teatrul Municipal s-a realizat, cu această comedie, un spectacol viu, amuzant și inteligent. Ne-am temut de o viziune regizorală care ar strica armonia piesei osîndind-o la gravitate și imprimîndu-i sensuri suplimentare. Acest pericol fiind evitat, regia (N. Al. Toscani) s-ar fi cuvenit să dea spectacolului un ritm mai alert, o sprinteneală mai susținută. Spectacolul a beneficiat din plin de excelenta interpretare a lui Jules Cazaban, în rolul lui Ianke. Actorul a creat un Ianke în continuă frămîntare, mucalit fără ostentație și emotiv fără discreție, izbutind să ocolească cu abilități de-a dreptul acrobatice limita dintre expansivitate și șarja necontrolată. Este adevărat că textul piesei oferă personajului un surplus de culoare de care celelalte roluri nu se bucură, dar meritul cel mai de seamă al interpretului stă tocmai în simplitatea sa extremă. Trebuie remarcat că vioiciunea mișcărilor a însoțit, de cele mai multe ori, în chip firesc, tumultul sufletesc al eroului. Ștefan Ciubotărașu a refuzat cu stăruință să iasă din carapacea aparent morocănoasă a taciturnului Take și a făcut foarte bine. Ion Manta a găsit abia în scena vicleniei lui Cadîr accente vii, interesante, care au atras atenția publicului asupra acestui personaj. Mărturiile lui Cadîr, dominate de tristețea unei vieți ratate, au fost spuse cu o monotonie inexplicabilă. Carol Kron a interpretat cu vervă gravitatea ridicolă a „cerealistului" Itic.

Nu se poate spune că tinerii actori : Graziella Albini (Ana) și Octavian Cotescu (Ionel) nu dovedesc însușiri certe pentru scenă. Dar fie că îndru-

Scanned with OKEN Scanner

marea a fost insuficientă, fie că rolurile nu le-au fost bine repartizate, n-au putut fi evitate stîngăciile și sunetele false. Îndeosebi în final, regia nu și-a dat întreaga măsură în închegarea deplină a schimbului de replici, în realizarea apoteozei întregii comedii.

Spectacolul a primit un ajutor substanțial în crearea ambianței scenice, prin sugestivitatea simplă a decorurilor (Nicolae Savin), mai cu seamă în primele două acte. Ultimul decor, lipsit de o perspectivă mai amplă, și limitînd considerabil spațiul de mișcare al personajelor, nu poate primi aceleași felicitări.

La *Take, Ianke și Cadîr* se rîde copios. Este drept că noi am fi preferat un Victor Ion Popa mai substanțial. *Ciuta*, de pildă...

Scanned with OKEN Scanner

STEAUA FĂRĂ NUME

de

Mihail Sebastian

Teatrul Național I. L. Caragiale

Primul act al *Stelei fără nume* este un excelent preludiu de comedie modernă, cu apariții neașteptate și replici suculente, care descriu, într-un decor adecvat, semnalmentele edificatoare ale cîtorva figuri dintr-un tîrgușor romînesc de provincie prin anii de grație 1930—1940... Spectatorul capătă pînă la prima cădere de cortină cîteva certitudini : atmosfera înăbușitoare a acestui loc în care nu se întîmplă nimic, și ridicolul siluetelor de tipul domnișoarei Cucu... Firește, el înregistrează în același timp, nu fără emoție, cel puțin două întrebări : cine este necunoscuta coborîtă din tren în numele regulamentului ? Ce se ascunde în paginile îngălbenite de vreme ale volumului pe care modestul profesor de matematici Miroiu a dat douăzeci și două de mii ? Actul doi își desfășoară, la adăpostul nopții, mirajul stelar care culminează în scena finală din fața ferestrei. Este actul de vis în care scena este invadată de dorința evadării, a părăsirii mediocrității apăsătoare din acest tîrg al deșertăciunilor... În camera sa modestă, profesorul Marin Miroiu pare a se afla într-o fortăreață a visului înaripat, pe o re-

Scanned with OKEN Scanner

dută a demnității umane nealterate, înconjurat de inamici ireductibili. La ferestrele de peste drum pîndesc iscoadele hidrei cu zeci de capete, emisarii voluntari ai congregației „moralității burgheze": madam Chiroiu și mama lui madam Chiroiu, madam Grigorescu și Atanasiu, și Lascu judecătorul, și Maltopol și Vișan de la regie... La poartă bate impertinent veșteda domnișoară Cucu... Miroiu își consumă porția de hașiș lunar, sîcîit, urmărit, arătat cu degetul.

În primul act eroul piesei se află pe teritoriul inamicului, în cel de-al doilea în șubreda sa cazemată atît de vulnerabilă... Este o trecere de la satira declarată la mărturia lirică, trecere marcată de sarabanda personajelor ridicole ale tîrgului în jurul cărții misterioase. Atîta vreme cît acestea sînt de față, cartea stă închisă și pare a provoca (prin prețul ei mare, prin pozele sale ciudate) procesul de ridiculizare al „onestului" șef de gară Ispas și al lumii sale. Atîta vreme cît cartea stă închisă, în piesa lui Mihail Sebastian își semnalează prezența Caragiale, dușmanul moftangiilor. Satira este directă, necruțătoare, vie. Ispas săvîrșește samavolnicii în numele datoriei ascunzînd cu gravitate, sub tunica de șef de gară, mundirul lui Ghiță Pristanda.

Cartea cu poze ciudate se deschide în acordurile febrile ale actului doi, și piesa este dintr-o dată cuprinsă de un val nou, necunoscut, abia presimțit pînă aici, în mișcările și replicile celor doi eroi. Satira este lăsată dincolo de coperțile cărții, ironia este exclusă, rîsul convertit la surîsul emoționat. „Cînd se face seară... aici la fereastra lui... se întîmplă un lucru miraculos" — povestește înfiorată Mona a doua zi, după consumarea mirajului. Miraculoasă este pentru Mona lumea strălucitoare a stelelor îndepărtate, invocată de Miroiu ca teritoriu fantast, pe care s-ar putea găsi grăuntele de fericire refuzat eroilor în societatea care-și circum-

Scanned with OKEN Scanner

scrie supremele aspiraţii între deliciile unui gîscan gătit pe varză şi un dineu distins la Athenée Palace.

Aparent, *Steaua fără nume* este o povestire dramatică, sentimentală, spusă cu gust. Profesorul Miroiu, retras în carapacea sa dincolo de zgomotul trivial al „onorabilităţii" oraşului, visează la fericire. În camera sa apare printr-o întîmplare Mona, strălucitoare în rochia albă de seară. Dar visul se spulberă în zori, cînd Grig, amantul Monei, pune ordine desăvîrşită în aceste întîmplări abominabile. De fapt, lucrurile sînt mult mai complicate. Personajele acestui joc sentimental comentează cu o neaşteptată profunzime propriul lor destin. Pe scenă se petrec transformări magice, iar finalul îşi consumă amărăciunea relevînd înţelesuri răscolitoare. Amestec periculos de observaţie realistă şi vis transfigurat, comedia lui Sebastian aminteşte puternic piesele lui Giraudoux şi una dintre ele mai cu seamă. Este în povestea evadării iluzorii a lui Miroiu un elan care aminteşte intimitatea eroinei din *Intermezo* cu fiinţele atotştiutoare din cealaltă lume. Persistă însă la Sebastian, în ascuţimea specifică a criticii mediocrităţii burgheze, un dinte atît de caragialian, încît cadrul modificat, adîncimea negării, conduce la un alt final, în care eroul rămîne singur, mîndru şi neclintit în izolarea sa orgolioasă, care atestă gravitatea destinului său de aspirant la fericirea demnă a omului liber.

Ca şi piesele lui Giraudoux, ca şi sonatele lui Mozart sau liedurile lui Schubert, *Steaua fără nume* poate fi ascultată pentru melodia ei suavă, aromitoare, oferind un rudiment de plăcere şi pentru cei care nu izbutesc să pătrundă dincolo de sunete. Cutezătorii, spectatorii care gîndesc, obţin însă preţul întreg al dramei acesteia, închinată iluziilor pe care şi le construieşte omul singur, şi amărăciunii deziluziilor care se nasc din evadările temerare ale mizantropilor dezarmaţi. Marin Miroiu

Scanned with OKEN Scanner

mizează pe singurătate cu întreaga sa viață și pierde mereu. Înfricoșat de o societate pe care o urăște, Miroiu îi întoarce spatele pentru a privi Ursa Mare. El trece de la serile triste, în care amărăciunea îl covîrșește, la alte seri înaripate, cînd bolta i se deschide ca un vast domeniu al realizării celor mai nebunești dintre visuri. Sebastian și-a mărturisit, și de astă dată, zbuciumul său propriu, frămîntarea unui om mîndru rănit, umilit de cinismul bogătașului Grig sau de conjurația domnișoarei Cucu. Repetînd pînă la obsesie că „nici o stea nu se abate niciodată din drumul ei", Miroiu evidențiază îndoiala, trista sa îndoială pentru aventurile celeste în care se avîntă, conștiința trăirii unei drame care nu-și poate găsi rezolvarea deplină în convorbirile cu aștrii îndepărtați.

Totuși pentru Sebastian, care nu distinge altă cale potrivită către fericire și demnitate, tocmai capacitatea de a visa este măsura care desparte pe oameni în buni și răi. Personajele negative din *Steaua fără nume* (ca și în celelalte comedii ale scriitorului) sînt ridiculizate în numele acestui principiu. Astfel elegantul Grig este redus cu plăcere la dimensiunile morale ale șefului de gară Ispas. Pentru amîndoi Ursa Mare este o necunoscută, iar preocupările lui Miroiu o nebunie, un delir. În ciuda aparențelor, Grig și trivialul dom' Ispas au aceeași pasiune : jocul de cărți și aceeași lipsă de delicatețe față de problemele care-i depășesc. Ei se fac vinovați, în esență, de aceeași miopie, de aceeași opacitate față de mirajul stelar. Merită să scoatem în relief modul specific în care se produce ridiculizarea „inteligentului" Grig. Sigur de el, lucid și cinic, Grig irupe în atmosfera de vis din camera lui Miroiu, cu întregul său arsenal : ironii facile, dispreț nimicitor pentru sărăcie, grosolănii pronunțate pe tonul celui care plătește, pretenții de filozof epicurian ascunzînd prost lenea de a gîndi și neobișnuința de a cugeta. Grig se folosește zgomotos

Scanned with OKEN Scanner

de toate armele acestea, fără să bage de seamă că ele apar grotești în încăperea în care Mona s-a întîlnit abia cu misterele Ursei Mari. În hainele sale croite ireproșabil, Grig devine cu atît mai ridicol cu cît se crede mai stăpîn pe situație. Comparat cu domnișoara Cucu, Grig este, evident, mai plat și mai uscat. Seninătatea sa ascunde o sărăcie sufletească dezolantă. Domnișoara Cucu a străbătut însă, pînă a se acomoda cu morga sa austeră, o evoluție dureroasă, în care — nu încape îndoială — lacrimile s-au amestecat adesea cu laptele de castraveți utilizat în fiecare dimineață pentru o iluzorie păstrare a tinereții. Domnișoara Cucu a fost poate cîndva ca Zamfirescu Eleonora, eleva neastîmpărată din clasa a șaptea, dar a căzut, covîrșită de autoritatea judecăților morale ale notabilităților tîrgului. Grig însă nu știe ce înseamnă renunțarea, întrucît formula sa de viață acceptă plictiseala ca o fațetă a comodității. Opacitatea domnișoarei Cucu la farmecul mării, mînia sa excesivă la adresa automotorului de Sinaia, care trece, ca un vis luminos, prin gara prăfuită a orășelului, ascund dimpotrivă o tristețe covîrșitoare, tristețea zilelor de toamnă care redau tîrgușorului culorile sale cele mai autentice.

Această tristețe, pe care o descopere în convorbirea sa cu domnișoara Cucu, o cutremură pe Mona. Sedusă de farmecul unei evadări către fericire, Mona se alarmează dintr-o dată la gîndul că visul său de o noapte se va urîți iremediabil în aerul sufocant al acestui oraș, stăpînit de convențiile degradante ale moralității burgheze. Mona se îndoiește la rîndul său cu privire la șansele aventurii în care s-a lansat. Ea nu găsește într-însa forța necesară unei rupturi iremediabile cu lumea lui Grig, dar pleacă mînată pe veci de revelația unei singure nopți, revelația sufletului său și a dorințelor sale atîta vreme netălmăcite.

Scanned with OKEN Scanner

Finalul piesei lui Mihail Sebastian subliniază deruta autorului. Miroiu și Mona sînt covîrșiți de pierderea ireparabilă a unei fericiri abia întrezărite. Miroiu s-a întors la catalogul său cu poze ciudate, dar întîlnirile cu Ursa Mare vor fi, de aici înainte, neîndoielnic mai triste și mai descurajante. Piesa e străbătută de o năvalnică dorință de atingere a fericirii adevărate, dar pentru eroi, ca și pentru autor, calea spre țintă este necunoscută. Profesorul de muzică Udrea, care trăiește pe un plan minor drama aceleiași avîntări desperate spre puritate și fericire, obține în ultima scenă suma de bani necesară dobîndirii unui corn englezesc, instrumentul de care are nevoie pentru interpretarea simfoniei sale necunoscute. Dar spectatorul știe că avatarurile lui Udrea nu se opresc aci, căci regimentul din localitate îi refuză sprijinul, iar domnișoara Cucu se opune înființării unei orchestre a liceului. Simfonia sa în patru părți nu va cunoaște, desigur, nici de astă dată bucuria interpretării. Soarta însinguraților terorizați de o orînduire al cărui mecanism oribil le este necunoscut este evidențiată puternic în acordurile grave și triste ale finalului piesei.

*

Premiera *Stelei fără nume* (martie 1944) a avut loc în condițiile vitrege care se cunosc. Dintre participanții entuziaști la aventura curajoasă a primei puneri în scenă, spectatorul regăsește pe noul afiș două nume : regizorul (Sică Alexandrescu) și interpretul rolului principal (Radu Beligan). Spectacolul nu poate fi rezumat, bineînțeles, la o simplă reconstituire. Era nevoie de o nouă și profundă revedere a sensurilor piesei, care se dovedește după doisprezece ani de o vitalitate cu totul remarcabilă.

Trebuie spus că spectacolul de la Teatrul Național din București face mai curînd impresia unei reprezentații improvizate. Pe scenă are loc un spec-

Scanned with OKEN Scanner

tacol în genul celor înjghebate în pripă pentru sărbătorirea de rigoare a unui actor, care-şi reia pentru o seară „rolul carierei sale". Marin Miroiu este cu adevărat rolul cel mai strălucit din seria biruinţelor lui Radu Beligan. Şi de astă dată Beligan a păşit cu emoţie către sufletul inocent al profesorului înamorat de strălucirea stelei sale fără nume. În scena de la fereastră am asistat la o adevărată transformare magică, în care trăsăturile eroului s-au destins neaşteptat şi glasul a căpătat sonorităţi surprinzătoare. Radu Beligan şi-a revăzut propria sa creaţie, acordînd astăzi mai multă umanitate personajului, refuzîndu-şi orice mişcare halucinată, păstrîndu-şi simplitatea emoţionantă a mişcărilor. Intuind excelent sufletul personajului, Beligan a dat elanului lui Miroiu către destăinuire accentele unei nerăbdări copilăreşti, puritatea unei declaraţii de veşnic adolescent. Amărăciunea lipsită de emfază cu care interpretul rosteşte, de fiecare dată, replica, cu privire la mersul ireversibil al stelelor, dă acestuia sensul său exact, omenesc.

În celelalte roluri apar actori de certă valoare. Unii dintre ei izbutesc unele momente de mare emoţie artistică. Costache Antoniu este admirabil în scena interpretării simfoniei, Eugenia Popovici excelentă în convorbirea sa cu Mona, Marietta Deculescu foarte aproape de rol în actul al doilea al piesei. De ce nu izbuteşte această valoroasă actriţă să se menţină neîncetat la acest nivel ? Ce produce oare impresia neplăcută că Al. Giugaru (Ispas) sau Silvia Dumitrescu (Domnişoara Cucu) joacă altă piesă, de alt autor ? Regia nu a realizat unitatea deplină a spectacolului. Replicile nu curg într-un singur şuvoi. Intrările şi ieşirile nu se conjugă firesc şi implacabil. *Steaua fără nume* este o piesă de atmosferă, în care simbolurile se pronunţă cu discreţie prin ţesătura abilă şi fină care leagă scenă de scenă, cuvînt de cuvînt. Este necesar ca regia să adîncească concepţia sa asupra spectacolului, să

Scanned with OKEN Scanner

sudeze ansamblul interpreților, să vegheze (de ce n-am spune-o ?) ca suflerul să fie solicitat mai puțin abuziv. Ideea spargerii decorului actului doi prin introducerea în scenă a cerdacului casei lui Miroiu nu ni se pare fericită. Crearea artificială a unui plan secundar stinghereşte desfăşurarea intimă a acțiunii unei piese din categoria celor „de cameră". Decorul obligă totodată la o introducere a personajelor în scenă cu cîteva secunde înainte de apariția cerută de text. Adeseori se creează astfel situații nefirești, care contribuie la fărămițarea spectacolului în scene disparate. Spectacolul de la Teatrul Național poate, desigur, să-și regăsească linia firească. Este necesar ca regia să nu considere munca sa încheiată, înainte ca *Steaua fără nume* să-și capete pe scenă strălucirea sa firească și întreagă.

★

P. S. Într-o cronică care începe cu unele elogii amicale pentru autor, înșiruite grăbit și complezent, cronicarul dramatic al ziarului *Romînia liberă* crede necesar să semnaleze publicului „monotonia" și „un anumit schematism" al comediilor lui M. Sebastian... Combativitatea de care dă dovadă criticul față de un autor decedat ne surprinde la un atît de amabil cronicar al tuturor scriitorilor în viață. Aflăm cu uimire, din cronica semnată de Radu Popescu, cum că „cel ce privește în perspectiva vieții și a timpului ar face o eroare stabilind o diferență esențială între Miroiu și domnișoara Cucu sau Udrea, sau eleva de școală...", întrucît „caracterul preocupărilor tuturor acestora este maniacal". Gluma ar fi bună dacă autorul cronicii n-ar lua-o în serios și dacă aceasta n-ar însemna anularea într-un condei al sensului comediilor lui Sebastian. Miroiu nu se deosebește esențial de domnișoara Cucu ? Atunci în ce constă conflictul piesei ? Tov.

Scanned with OKEN Scanner

Radu Popescu ne răspunde și în această privință, comunicîndu-ne că acest conflict nu există.

Ca să nu se supere nimeni, în final, cronicarul ziarului *Romînia Liberă* ne asigură că „*Steaua fără nume* rămîne totuși o piesă care se susține și va dura" considerînd criticile categorice citate mai sus ca simple rezerve.

Ce putem spune față de acest buchet capricios de argumente și aprecieri? Poate cel mai bun răspuns ar fi să ne reamintim că piesele lui Sebastian se joacă astăzi în zeci de țări, în numeroase limbi. Și că înainte ca *Steaua fără nume* să intre în repetiție la M.H.A.T., directorul Teatrului de Artă a spus despre această comedie că ea se potrivește anume spiritului casei lui Stanislavski...

Scanned with OKEN Scanner

REGELE LEAR

de

W. Shakespeare

Teatrul Național I. L. Caragiale

Regele Lear nu este o simplă dramă a ingratitudinii copiilor față de părinți. Această restrînsă înțelegere a sensurilor marii tragedii a condamnat zeci de ani spectatorul din țara noastră la o cunoaștere simplistă a piesei lui Shakespeare. Goneril și Regan, fiicele cu suflet de piatră ale bătrînului Lear, Edmund, bastardul setos de mărire al contelui Gloster, infatuatul Cornwall și nemernicul intendent Oswald, toate aceste personaje negative ale piesei nu apar numai pentru a face mai de plîns soarta bietului rege care s-a dezmoștenit înainte de vreme. Scriind în 1608 o piesă de puternică actualitate, Shakespeare a reprezentat prin cupiditatea lipsită de scrupul a acestor figuri trăsăturile morale ale lumii feudale. Cînd strigătele regelui Lear în noaptea brăzdată de fulgere au fost ascultate pentru întîia dată, ele se adresau unei lumi care începea să moară în primele decenii ale veacului al XVI-lea.

Întreaga dramă își are izvorul într-un gest care pornește ca și în tragedia antică, dar pe un alt plan, de la ignorarea legilor care guvernează viața și oamenii. Lear, regele Britaniei, atingînd o vîrstă

Scanned with OKEN Scanner

respectabilă, se hotărăşte să-şi împartă regatul între cele trei fiice ale sale, păstrînd pentru sine numai rangul şi o sută de călăreţi. El ceda astfel întreaga sa avere, despărţind printr-o eroare colosală sensul onoarei feudale de singurul său temei : bogăţia. Fără de avere rangul lui Lear nu mai înseamnă însă nimic, iar cei o sută de călăreţi — simbol al noblefei sale — devin obiectul unei tîrguieli nerușinate cu Goneril şi Regan, care-l înjumătăţesc mereu pînă la refuzul total.

Drama începe o dată cu drumul pe care-l străbate Lear din lumea de minciună a cărei purpură o purtaşe o viaţă întreagă, pînă la înţelegerea adevăratelor valori morale pe care le descoperă în rătăcirile sale printre oamenii simpli. „Privindu-l. simtim la început ură faţă de acest despot — scria Dobroliubov — dar, urmărind dezvoltarea dramei ne împăcăm tot mai mult cu el, ca om, iar pînă la urmă ne umplem de indignare şi ură arzătoare, împreună cu el şi cu lumea întreagă, împotriva acelor sălbatice stări de lucruri care au putut împinge la nebunie oameni ca Lear." În scena împărţirii regatului, Lear este încă sclavul total al lumii sale înguste. Posedat încă de demonul ignoranţei, el respinge sinceritatea izgonind-o fără milă pe Cordelia, condamnă adevărul surghiunindu-l cu străşnicie pe Kent, acordă cea mai înaltă preţuire frazelor de curte şi declaraţiilor de uzanţă ale lui Goneril şi Regan. Suferinţa supraomenească la care este supus Lear în actele următoare nu se datoreşte în primul rînd jignirilor şi umilirilor la care-l supun fiicele sale şi slugile acestora. Mult mai greu poate suporta bătrînul rege descoperirea vălului mincinos care-i acoperise propria-i conştiinţă zeci de ani. Rînd pe rînd în faţa lui Lear se prăbuşesc cu zgomot falsele principii în care a crezut cu întreaga sa fiinţă. Senzaţia de singurătate care-l încearcă, gîndurile fune-

Scanned with OKEN Scanner

bre care încep să-l năpădească izvorăsc din această cumplită sfărîmare a viziunii sale asupra lumii.

Ideea care pare să stea cu stăruință în miezul tragediei afirmă cu hotărîre că adevărul asupra omului și a vieții sale trebuie căutat dincolo de zidurile întunecate ale castelelor feudale, în general dincolo de aparențe. Edgar, fiul izgonit de bătrînul conte Gloster, își descopere valoarea sa umană abia cînd devine „sărmanul Tom", cerșetorul zdrențuit și umil. Abia acum el își dă seama că înainte vreme el era „un curtean care se ținea foarte mîndru... trîndav ca un porc, viclean ca o vulpe, lacom ca un lup, turbat ca un cîine, prădalnic ca un leu". Contele Gloster, repetînd pe un plan mai puțin adîncit experiența lui Lear, învață de asemeni să distingă între fiii săi pe cel mai bun de cel rău, abia cînd este supus chinuitorului său pelerinaj către Dover. Abia cînd devine orb, Gloster începe să vadă cu adevărat. El îl secondează firesc pe Lear în scena nebuniei sale, cînd acesta îl îndeamnă „să vadă cu urechile" care este adevăratul vinovat între judecătorul nedrept și bietul tîlhar condamnat, între paznicul dominat de pofte animalice și prostituata înfometată. *Regele Lear* dă cutremurătoare forță scenică dramei zbuciumate a cunoașterii vieții în adevărata ei lumină. Tratînd cu emoționant patetism și cu zguduitoare forță ideologică o dezbatere proprie vremii sale, a anilor viforoși ai Renașterii, Shakespeare a scris în același timp o piesă închinată adevărului și laudei omului.

Puritatea morală a Cordeliei dă personajului o măreție pe care piesa o subliniază puternic în momentul în care regele Franței și-o alege soție, în disprețul oricărei alte averi. Edgar învinge firesc pe Edmund în duelul final, deoarece el luptă în numele calităților morale ale omului care se împotrivește înșelăciunii și nedreptății. Kent apare mai strălucitor ca oricînd sub aspectul modest al servitorului credincios. Cine poate uita zîmbetul

Scanned with OKEN Scanner

amar al Nebunului, bufonul care se jertfește bucuros unui Lear înnobilat de înțelegerea lucrurilor și faptelor omenești ? *Regele Lear* este puternic străbătut de valul umanismului cald care a condus tragediile lui Shakespeare spre nemurire. Piesa n-a fost scrisă desigur pentru frumusețea unei vechi legende. Lear descrie cu drama sa calea către marile valori ale umanității și nu se termină fără a-și preciza mesajul. În final, Regele și Cordelia mor, dar rămîn în scenă Edgar și Kent, cărora ducele de Albany le încredințează sarcina continuării luptei. „Prieteni ai sufletului meu, cîrmuiți amîndoi regatul și tămăduiți-l", sînt cuvinte care se ridică deasupra sensului imediat al replicii, indicînd permanența obligațiilor cavalerilor dreptății de a tămădui lumea de pericolul înșelăciunii și lăcomiei.

*

La Teatrul Național I. L. Caragiale apar în *Regele Lear* cîteva figuri remarcabile ale teatrului romînesc contemporan. Spectatorul îl întîlnește aici în rolul titular pe marele actor G. Storin, care izbutește momente de mare intensitate dramatică în scena „nebuniei" de pe cîmpia Doverului. În același spectacol apare artistul poporului Ion Manolescu care dă noblețe rolului contelui Gloster. Roluri de primă importanță ca Goneril, Regan, Cordelia, sînt încredințate unor artiste cu strălucită experiență ca : Aura Buzescu, Marietta Anca, Marietta Deculescu. Dar *Lear* este lipsit de strălucire pe scena Teatrului Național din București.

Eroarea regiei pornește — poate — de la rezolvarea greșită a unei intenții juste. Regizorul (Sică Alexandrescu) a intenționat probabil ca, evitînd stilul declamatoriu și fad al vechilor montări, să pună în valoare timbrul omenesc al poveștii Regelui Lear. De aci, numai cîțiva pași puteau să conducă întregul spectacol la împletirea cuvenită între căl-

Scanned with OKEN Scanner

dura sentimentelor și fiorul tragic care pune în lumină marile idei ale piesei sau, dimpotrivă, la un ton melodramatic și la înțelesuri simțitor reduse. Trebuie spus că așa cum se joacă *Regele Lear*, este mai aproape de melodramă decît de măreția și profunzimea tragediei shakespeariene. De fapt în spectacol se petrece un amestec de stiluri în care personalitatea unor actori, rutina altora și lipsa de fermitate a regiei și-au adus pe rînd contribuția.

Păstrînd costumele medievale, actorii interpretează piesa mai ales în stil modern, ca pe oricare altă lucrare axată în jurul unui conflict de familie. Goneril și Regan își pierd surîsul rece al orgoliului feudal și se transformă în niște simple femei care și-l dispută pe frumosul Edmund. Nu este astfel de mirare că în ultimul tablou scena în care cele două surori se înfruntă stîrnește rîsul amuzat al sălii. Spectatorul se află aici nu în fața unei scene care demască încă o dată opacitatea sufletelor înghețate ale Gonerilei și Reganei la flacăra dragostei frățești, ci la o banală ceartă între două femei geloase. Strigătul tragic al Gonerilei „nu mă întreba despre ceea ce știu", strigăt care cuprinde tragismul înfrîngerii sale totale de către o forță pe care nu o bănuia atît de puternică, își pierde la capătul unei asemenea scene întreaga sa semnificație. Edmund în interpretarea lui C. Bărbulescu este de asemenea substituit. În desfășurarea tragediei, bastardul lui Gloster trebuie să întrupeze ideea luptei pentru avere, ca unic drum al feudalului spre onoare și glorie. Regizorul spectacolului a scris pe drept cuvînt în programul teatrului că Edmund nu este „un fel de copie a lui Iago". Dar nici Edmund, nici chiar Iago nu fac răul pentru a-l face. Iată de ce rîsul sardonic de satisfacție, cruzimea cu care-și pune în aplicare delațiunile coboară pe acest cavaler lipsit de scrupule la nivelul unui intrigant de factură romantică. Într-adevăr, astfel, Edmund nu seamănă cu Iago, dar aduce foarte mult cu Franz Moor.

Scanned with OKEN Scanner

Obiecția cea mai însemnată care trebuie adusă spectacolului îl privește mai ales pe bătrînul Rege Lear. Regia a renunțat la măreția personajului din momentul coborîrii sale de pe tron. Urmînd linia generală a spectacolului, regele devine un biet moșneag amărît. În marea scenă a furtunii, unde pătrunderea adevărului trebuia să-l încununeze pe Lear cu o aureolă impresionantă, el este obosit, sfîrșit, tînguitor. Efectele scenice care au dat cadrul potrivit furtunii n-au putut salva forța acestui tablou care-l așază pe Lear față în față cu dezlănțuitele elemente ale naturii. Sînt momente în care marele talent al lui G. Storin găsește drumul către adevăratul Lear. Trebuie subliniată astfel scena finală a plîngerii Cordeliei, în care interpretul izbutește să se ridice peste vaietul tatălui îndurerat, către înțesul mai adînc al înfierării ucigașilor unei ființe pure.

Există bineînțeles și alte merite ale spectacolului. În interpretarea Nebunului, actorul Marcel Anghelescu nu realizează un simplu bufon. El dă replicilor gustul amar al criticii moralei feudale. În scena mare a împărțirii averii, Aura Buzescu (Goneril) și Marietta Anca (Regan) nuanțează cu subtilitate viclenia laudelor nemăsurate aduse regelui.

Este regretabil însă că la baza concepției regizorale a stat o viziune îngustă care a sărăcit spectacolul de bogăția ideologică a tragediei. Este de asemeni de regretat că spectacolul a folosit o traducere nu îndeajuns de fidelă a textului original. În programul teatrului se spune că „e de preferat o traducere în proză, clară și scenică, unei versificări chinuite și greu de înțeles". Cum însă *Regele Lear* n-a fost scris în proză și sînt motive să credem încă în geniul scenic al autorului său, mult mai de preferat ar fi fost o excelentă traducere în versuri, lucru care pare a fi de domeniul posibilului.

Scanned with OKEN Scanner

ROADELE ÎNVĂȚĂTURII

de

L. Tolstoi

Teatrul Academic de Artă „Maxim Gorki" din Moscova

Aparent *Roadele învățăturii* este o comedie creată pe tiparul clasic molieresc. Acțiunea se petrece într-o singură zi în jurul unei teme unice, vizînd manii care amintesc seria strălucită a Orgonilor și construindu-și acțiunea în jurul manevrelor unei slujnice care aduce întrucîtva cu subretele din familia lui Scapin. Dar acestea sînt numai aparențele... În realitate, Tolstoi a scris o comedie țesută cu fir ușor, pe un fond tragic. Caracterele aparțin riguros unei anume societăți și sînt prinse într-un joc sumbru care se reduce în esență la lupta țăranilor ruși pentru pămînt în ultimii ani ai veacului trecut.

Trei țărani vin la boierul Zvezdințev să perfecteze cumpărarea în rate a unei bucăți de pămînt pentru obștea sătească. Boierul refuză și tocmai pentru a-i smulge iscălitura salvatoare, se dezlănțuie energiile celor umili. Ei colaborează pentru a obține această aprobare care capătă aproape valoare de simbol. Cele două lumi apar în piesă distincte și ireductibile. În fața boierilor, cufundați într-o viață ușuratică și trivială, se desemnează ca

Scanned with OKEN Scanner

partizani firești ai celor trei țărani toate slugile din casă inclusiv „Kammerdiener"-ul, Feodor Ivanîci, atît de distins în fracul său impecabil. Tolstoi înfățișează această lume a servitorilor în lumina contradicțiilor dintre atmosfera pură a satului și marasmul imoral al orașului, cuib de plăceri și desfrîu. Cei mai buni dintre servitori trăiesc într-un neliniștit provizorat, dorind să-și arunce livreaua cît mai repede pentru a se întoarce la plug. Feodor Ivanîci, camerist instruit și stilat, visează să se retragă la țară, sufragiul Iacov strînge bani pentru pămînt, Tania și Simion sînt robii aceluiași vis de întoarcere în raiul rustic. Dorința de a pleca din oraș echivalează cu actul salvării morale. Iată izvorul febrilității acestor țărani, travestiți în livrele scumpe, care refuză civilizația de vreme ce ea este conjugată cu mîrșăvia metropolei sufocante. Trăsătura de caracter cea mai de seamă a țăranilor din comedia lui Lev Tolstoi este luciditatea, spiritul realităților incontestabile. În numele acestei viziuni, ei resping elucubrațiile spiritiste ale moșierului Zvezdințev, rîd cu hohote de teoriile sofistice ale profesorului Krugosvetlov. Aceeași luciditate, dusă pînă în ultima expresie, îi împiedică însă — în viziunea lui Tolstoi — de a se lăsa pradă sentimentelor aprinse. Tania, camerista, dorește din tot sufletul să se căsătorească cu Simion, ajutorul de sufragiu, dar nu-l iubește cu înfocare. Simion este un om cinstit care o va lua de nevastă, reintegrînd-o cu brio în condiția sa firească de țărancă gospodină. Tania declară în vorbe simple, fără înconjur, acest adevăr, atunci cînd îl respinge pe Grigori, frumosul valet al fiului lui Zvezdințev. Ideea incompatibilității dintre viața pură a țăranului și lumea deșertăciunilor boierești este ilustrată de drama slujnicei Natalia, care a căzut pradă tentațiilor, dar mai ales de apariția bucătarului bătrîn, izgonit pe stradă, după ce s-a prăjit zeci de ani lîngă mașina de gătit. Bătrînul bucătar prefigurează personajele *Azilului de*

Scanned with OKEN Scanner

noapte al lui Gorki, intervenind cu filozofia sa amară în discuţiile din bucătăria Zvezdinţevilor. Ca şi actorul, el şi-a uitat întreaga artă, dar mai păstrează mîndria deşartă a cunoştinţelor sale despre „soté" şi „polcă-mazurcă".

În această lumină, maşinaţiile ingenioase ale Taniei, menite să obţină iscălitura boierului pe actul de vînzare a pămîntului, nu păstrează comun cu „fourberies"-iile moliereşti decît o anumită vervă îndrăcită, uşor de recunoscut. Rîsetele Taniei ascund însă cu greu neliniştea sa crescîndă. Ea apără o cauză care copleşeşte prin gravitate gluma şi jocul nevinovat. Mai apropiat de spiritul molieresc este aci sensul acid, critic al rîsului. Cei trei ţărani soli, servitorimea casei, valeţii unor boieri invitaţi la serată glumesc neîncetat, rîd pe înfundate, dar adeseori rîsul este împletit cu imprecaţia dură, vorba cu tîlc este foarte repede tălmăcită în replici limpezi, stăruitoare. Boierii evoluează în comedie, dansînd cu aprindere baletul grotesc al neroziei burţilor suprasătule. Ţăranii, cu livrea sau nu, îi înconjoară în chipul corului tragediei antice, comentator neînduplecat şi critic acerb. Comedia o joacă boierii. Ei sînt eroii unei farse triste care condamnă traiul parazitar al stăpînitorilor de moşii întinse, îşi ironizează „roadele unei învăţături" dobîndite pentru titluri şi diplome, sau pentru alimentarea divagaţiilor absurde ale spiritismului. Lumea Zvezdinţevilor se caracterizează printr-o imensă şi moleşită plictiseală, o letargie din care oamenii încearcă zadarnic să mimeze viaţa. Tolstoi a recompus aci cu mijloace de comedie coordonatele aceleiaşi lumi de care fuge Protasov pentru a deveni un „cadavru viu". Totul în casa lui Zvezdinţev se potriveşte invectivelor lui Fedea Protasov: „Prostii! Banal şi plictisitor. Absurd." În această atmosferă înfloresc calamburile jalnice ale lui Petriscev, şaradele ridicole ale lui Coco Klingen, ideile fixe ale Annei Pavlovna, pasiunea

Scanned with OKEN Scanner

lui Vovo, „candidat în ştiinţe juridice", pentru îmbunătăţirea rasei ogarilor şi, în sfîrşit, mania spiritistă a bătrînului Zvezdinţev. În bucătărie sau în holul casei, ţăranii comentează această viaţă uimindu-se, crucindu-se şi judecînd lucrurile cu bunul-simţ al omului care nu se plictiseşte. Superioritatea morală a acestora este evidentă. Ea transpare chiar şi în momentele de comic intens, ca de pildă în replica îndrăzneaţă a celui de-al treilea ţăran, atunci cînd este insultat de moşiereasă. Pe acest contrast puternic se bizuie satira „lumii înalte", demascată mai ales pentru incapacitatea ei în faţa vieţii, pentru nepotrivirea frapantă dintre ifosele arborate şi totala sa neputinţă în faţa problemelor grave ale existenţei. Bineînţeles că am greşi atribuindu-i lui Tolstoi oroarea pentru învăţătură, pentru ştiinţă ca atare. Comedia sa nu este un elogiu adus ignoranţei. Ea se întemeiază dimpotrivă pe critica falsei învăţături, pe incriminarea spoielii de cultură a unor oameni care au încetat de mult să se intereseze de adevăr şi pe care îi interesează prea puţin căile de descoperire a acestuia. Profesorul Krugosvetlov figurează în piesă ca un impresionant monument al suficienţei şi diletantismului dezolant. El citează lucrări şi anume într-un pomelnic întortocheat, din care nimeni nu înţelege nimic dacă nu seamănă leit cu „doamna cea grasă", gata să aprobe din snobism tezele cele mai năzdrăvane.

Cu privire la comedia *Roadele învăţăturii* s-au făcut adeseori observaţii asupra artei cu care Tolstoi a creat caractere deosebit de personale. Într-adevăr, *primul ţăran*, cu veleităţi diplomatice, se deosebeşte de cumpătarea gospodărească şi lipsa de strălucire a celui de al doilea, în vreme ce ultimul dintre ei uimeşte prin împletirea zguduitoare a unui servilism înnăscut, cu îndrăznelile unui suflet de o candoare nebănuită. Tania îmbină, în culori specific ţărăneşti, setea de viaţă cu o

înțelepciune care nu este a vîrstei sale, în vreme ce Simion acceptă cu încîntare superioritatea iubitei sale pe plan intelectual, tăinuind însă în sinea sa sentimentul unei alte superiorități la care ține îndeosebi. Demn de relevat este faptul că între trei tineri fluşturatici ca Vovo, Petriscev şi Coco, deosebirile nu sînt mai puțin marcate. Blazarea ultimului, bogătaş rîvnit ca partidă excelentă, volubilitatea şi trivialitatea lui Petriscev, răsfățul infantil al fiului lui Zvezdințev indică şi aci oameni deosebiți, cu mişcări şi intenții proprii. Autorul comediei a creat caracterele sale cu migală şi pasiune. El a distins ceea ce-i deosebeşte pe oameni, dar a deosebit mai ales prăpastia adîncă ce-i desparte pe cei adunați în jurul mesei de spiritism de cei care s-au adunat să bea ceai în jurul mesei negeluite din bucătăria servitorilor. Placiditatea şi plictisul care-i minează pe stăpîni, distracțiile lor nesăbuite apar jalnice față de tumultul sufletesc al oamenilor simpli. Feodor Ivanîci, bătrînul camerist, care a trăit zeci de ani în apropierea boierilor, citindu-şi cu nesaț ziarul, alege cu nesaț pentru ultimii săi ani de viață satul pe care l-a părăsit în tinerețe. Soluția este desigur învechită şi limitată. Dar dincolo de aceasta, spectatorul ghicește elogiul emoționant pe care Tolstoi îl adresează sufletului mare al omului simplu. La *Roadele învățăturii* se rîde desigur mult, dar în anumite momente răsar dintre replicile comice înțelesurile grave ale acestei piese, care condamnă o lume muribundă şi laudă încrederea în viață a celor care n-au nevoie de spiritism pentru a-şi dobîndi fericirea.

*

Cei care au aşteptat să surprindă în spectacolul Teatrului de Artă artificii fenomenale de regie s-au înşelat. Spectatolul cu *Roadele învățăturii* impresionează prin unitatea organică a ansamblului,

Scanned with OKEN Scanner

prin linia fermă a interpretării textului. Regia (M. N. Kedrov, artist al poporului din U.R.S.S., N. N. Litovțeva, artistă a poporului din R.S.F.S.R. și P. V. Lesli) a reușit să creeze această unitate surprinzătoare, amănunțind în spirit realist relieful fiecărui rol. Cu alte cuvinte, pentru a realiza un tot viu, regia și interpreții au dat viață proprie fiecărui personaj în lumina unei viziuni cuprinzătoare asupra desfășurării conflictului. Nimic în scenă nu surprinde prin extravaganță. Decorurile sînt simple. Ele nu pot constitui în sine obiectul unei admirații sterpe, dar cred că nici un amănunt din cele care compun decorul nu poate lipsi fără a pune în primejdie strălucirea vieții în spectacol. Este impresionantă atmosfera specific rusească realizată în actul doi al piesei, în bucătăria servitorilor. În jurul mesei, lîngă cuptorul străvechi, țăranii și servitorii beau ceai. Aci, în decorul acesta semirustic, într-o ambianță la care contribuie și prezența celor trei țărani proaspăt veniți din sat, aci, Feodor Ivanîci, Iacov, Simion, Tania simt nevoia să dea glas nostalgiei lor după viața simplă de la țară. Regia s-a priceput de minune să creeze pentru o seară, în bucătăria moșierului Zvezdințev, culoarea și atmosfera unei izbe țărănești. Este remarcabilă de asemenea grija pentru amănunte și pentru dozarea culorii în apariția personajelor episodice. Astfel, în primul act, trebuie observat modul discret dar stăruitor prin care este semnalată, în răstimpuri, prezența comisionarului de la „Bourdier". Trebuie amintit de asemenea modul măsurat și limitele în care au loc intervențiile bucătarului bătrîn în actul II. Personajul își semnalează prezența cînd replica, gestul sau exclamația sa este necesară, și nu ocupă inutil atenția spectatorului printr-un pitoresc abundent care ar fi tentat enorm pe mulți dintre actorii dornici de aplauze.

Scanned with OKEN Scanner

Regia a considerat că este potrivit să scoată în relief caracterul de comedie al piesei, subliniind puternic momentele și accentele comice. În această sarcină, comicul a fost realizat însă cu mijloace diverse care au ținut seamă, mai ales, de desemnarea prăpastiei care desparte cele două lumi. Principalele personaje negative, din lumea Zvezdinților, au abordat cu plăcere grotescul și caricatura, izbutind unele creații cu deosebire remarcabile. Trebuie să amintim în primul rînd, pe această linie, interpretarea dată de P. V. Massalski feciorului de bani gata Vovo, creionat în gesturi repezi și ticuri neroade, într-un amestec de viclenie și suficiență care dă personajului relief surprinzător. În același spirit a conceput A. M. Komissarov rolul lui Petriscev, zgomotos și zevzec, pe care l-a jucat cu o deosebită măiestrie. B. I. Petker a reușit de asemenea, prin supralicitare, să dea profil figurii hipnotizatorului Grosman. Creația lui V. O. Toporkov în rolul profesorului Krugosvetlov, păstrînd în gesturi și mișcări sobrietatea savantului, a irupt în discuția asupra spiritismului într-un șuvoi declamator și demagogic care a scos în evidență contrastul dintre aparența doctă și suficiența dezolantă a profesorului. Nu încape îndoială că spectatorii au asistat la una dintre cele mai de seamă întîlniri cu arta comedianului în această scenă din actul III al piesei lui Tolstoi, în care, alături de Toporkov s-a ilustrat puternic și V. A. Stanițin, care a opus neîncetat vervei retorice a profesorului zelul său de spiritist, stîrnind rîsul prin credulitatea sa fără margini, altoită pe o certă sărăcie de duh. În aceeași scenă apare și F. V. Sevcenko, interpreta de neuitat a „doamnei grase", un monument al snobismului și cretinității cu blazon.

Participarea la comedie a țăranilor și servitorilor a abordat mijloace de interpretare profund diferite. Caricatura și șarja au fost înlocuite aci cu umorul pildelor înțelepte și al replicilor scînteie-

Scanned with OKEN Scanner

toare. Ironia și sarcasmul au cunoscut, în această latură a comediei, o largă și variată accepție. S-ar putea scrie desigur un mic și cuprinzător studiu despre ceea ce a făcut pe scenă, în rolul primului țăran, A. N. Gribov, acest desăvîrșit comedian dramatic. Utilizînd întîi cu ostentație cunoștințele sale despre modul boieresc de a vorbi, devenind de o simplitate cuceritoare în scena din bucătărie, îmbinînd pe nesimțite vorba amară cu zîmbetul înțelept, Gribov a adus în fața spectatorilor un admirabil mujic, poate chiar mujicul rus pur și simplu. El nu a idealizat personajul, nu l-a dotat cu însușiri excepționale. Ignorant în unele privințe, dornic să cunoască multe și nenumărate, grav cînd este vorba despre pămînt, voios și tînăr cînd e vorba de nuntă, primul țăran a cucerit pe bună dreptate inima și aplauzele publicului. Accentele sarcastice care au împestrițat mărturisirile de o excepțională suavitate ale bucătăresei au găsit în A. P. Zueva o interpretă care nu poate fi uitată ușor. Pentru interpreta Taniei, actrița T. A. Zabrodina, se punea problema grea a împletirii momentelor de șotie voioasă cu frămîntarea continuă a omului care simte răspunderea pentru cauza satului său. Sarcina aceasta a fost dusă la capăt cu deplin succes.

Cronica noastră ar trebui să se oprească încă asupra unor nume și a altor elemente ale spectacolului căruia îi este închinată. Spectatorii bucureșteni au asistat la un spectacol de artă realistă care se datorează, mi se pare, mai cu seamă unui personaj tainic, care nu poate fi lăudat îndeajuns : spiritul viu al Teatrului de Artă din Moscova, trecut din generație în generație, pasionat și tulburător prin respectul său nemăsurat pentru celebrarea adevărului vieții.

Scanned with OKEN Scanner

ÎNTÎLNIRE CU EROII LUI GOGOL

Transpunerea scenică a unui roman ridică sumedenie de întrebări. Ele se ivesc în legătură cu problema complexă a trecerii unor caractere și a unor întîmplări revelatoare de pe tărîmul fastidios al epicului pe pămîntul aspru al dramaticului. Discuția merită desigur toată atenția. „Dramatizările" ocupă și în repertoriul teatrelor noastre un loc însemnat. Este probabil însă că un roman nu are cum să fie „dramatizat" și un roman adevărat cu atît mai puțin. Selectarea unor momente din acțiunea romanului, transcrierea unor dialoguri care își pierd strălucirea cînd lipsește comentariul subtil al povestitorului dezamăgesc curînd spectatorul. Bineînțeles, subiectul unui roman poate să genereze o dramă autentică, dar atunci totul trebuie luat de la capăt. În acest caz, scriitorul „vede scenic" o poveste care a mai fost spusă și cu mijloacele epicului. Așa a făcut, de pildă, Delavrancea cînd a scris pentru scenă *Hagi Tudose*.

Aceste considerații sumare sînt destinate să deschidă cronica la un spectacol în care dramatizarea „poemului" lui Gogol *Suflete moarte* a fost prezen-

Scanned with OKEN Scanner

tată într-un număr de fragmente. Bineînțeles, orice discuție asupra succesului unei dramatizări se poate bizui cu greu pe cunoașterea unor fragmente. Și totuși... am descoperit în seara spectacolului o modalitate surprinzătoare de a comunica unei săli fremătînde substanța prețioasă a uneia dintre cărțile care îi sînt cu deosebire scumpe. Nu știm cum arată dramatizarea în întregime, dar este de crezut că nici unul dintre spectatori n-a simțit nevoia unei împliniri. Este greu de spus, la drept vorbind, ce anume lipsește din spectacol și — cred — că dacă ne-am pune serios această problemă am simți, cel mult, nevoia a încă trei sau patru... fragmente. Într-adevăr, fragmentarea dramatizării încetează să fie de astă dată o soluție de circumstanță. Ea a devenit o fericită formulă artistică în rezolvarea traducerii scenice a unor tipuri de neuitat. Am asistat astfel cu toții la o emoționantă întîlnire cu eroii cărții lui Gogol, întîlnire de o puternică autenticitate.

Revederea pe scenă a unor personaje întîlnite în cursul lecturii unui roman a fost atît de des compromisă, încît temerile noastre nu erau mici. David Copperfield în dramatizarea lui Max Maurey (jucată îndelung la Teatrul Tineretului) transformase romanul lui Dickens într-o melodramă searbădă. *Suflete moarte* se putea ușor transforma într-o comedie bufă în care sarcasmul să fie tradus în trivialitate. Spectacolul Teatrului de Artă a înfrînt însă orice temeri. Pe scenă au apărut într-o suită strălucită eroii lamentabili ai *Sufletelor moarte*, atît de autentici, încît păreau desprinși din carte, precum celebrul cămătar diabolic din rama *Portretului* blestemat.

*

Spectacolul prezentat de M.H.A.T. ne-a prilejuit totodată o întîlnire neașteptată cu Stanislavski, păstrînd nealterată viziunea și indicațiile marelui

Scanned with OKEN Scanner

regizor. Am putut privi astfel opera uimitoare a unui entuziast care a tălmăcit în limbajul teatrului, cu vervă și profunzime, o întreagă galerie de tipuri gogoliene. Ceea ce atrage în primul rînd atenția, este selecția riguroasă pentru reliefarea fiecărui tip, a acelor trăsături neapărat necesare, a acelor gesturi și ticuri care amplifică neîncetat cartea de vizită morală a personajului. Cred că nu vom greși dacă vom afirma că regizorul a început prin a elimina din datele cunoscute ale fiecărui erou tot ceea ce i se părea de prisos, tot ceea ce contravenea sublinierii unei trăsături unice, de o deosebită forță și de o largă semnificație. Omul de teatru a înțeles că trebuie să reducă simțitor amănuntele — oricît de suculente — pentru a da volum personajului în alt chip și anume prin folosirea la maximum a gestului și a unor replici caracteristice.

Procesiunea eroilor lui Gogol beneficiază de avantajele prezentării fragmentare, făcînd abstracție cu seninătate de personajele pitorești de mîna a doua, ca și de unele episoade de legătură pe care țesătura dramatică le-ar fi cerut altminteri. Individualizarea este realizată la o maximă concentrare, totul jucîndu-se pe o singură carte, și anume tocmai pe atu-ul personajului respectiv. Guvernatorul ia astfel, în interpretarea lui V. I. Stanițîn, proporțiile unui monument al suficienței. Ridicarea cortinei îl găsește în halat și papuci, lucrînd cu feciorelnică voioșie la o broderie anostă. Contrastul este aci realizat în culori violente. Fiind anunțat un solicitant — Cicikov — bătrînelul burtos și zaharisit se drapează în morga severă a înaltului demnitar. Lui Cicikov nu-i mai rămîne altceva de făcut, pentru a deveni stăpîn pe situație, decît să înlăture cu abilitate sobrietatea aparentă pentru a se folosi de slăbiciunile astfel ascunse. Acesta este de altfel și mecanismul întregului spectacol. Lucrate în aqua-forte, figurile satirizate oferă, rînd pe rînd, spectacolul unei duplicități în forme mereu

Scanned with OKEN Scanner

variate. Cicikov acționează asupra acestor personaje ca element catalizator care, detectînd slăbiciunile, acceptă cu un zîmbet îngăduitor hainele cuviincioase pe care acestea le îmbracă. Interpretîndu-l pe Manilov, la care manevrele duplicitare ne par — la prima vedere — nepotrivite, M. N. Kedrov (acest mare artist care în aceeași seară a realizat un Karenin complex, mîrșav și nefericit în același timp) a reliefat puternic modul în care moșierul trîndav și efeminat mimează inteligența. Interpretul a făcut să apară evident, în acest personaj aparent suav, morbul auto-prețuirii nelimitate, atît în incapacitatea sa de a gîndi cît și în memorabilul moment în care una din pernele sale moi (simbol al leneviei) devine, surprinzător, tricorn de general glorios. Cicikov atacă și de astă dată partea mai slabă a adversarului și, folosindu-i scăderile, își îndeplinește cu strălucire misiunea.

Artistul V. V. Belokurov a înțeles că Cicikov se caracterizează, în primul rînd, printr-o deosebită capacitate de a deveni mereu altul, de a se modela cu suplețe după însușirile și servituțile adversarului. Volubil și uimitor de sprinten pentru deținătorul unui pîntec respectabil, Cicikov își menține însă în întîlnirile de afaceri simțămîntul superiorității sale depline, căreia V. V. Belokurov i-a dat pavăza unei onctuozități salvatoare. Sfătos și pravoslavnic în convorbirea cu Korobocika (de neuitat în interpretarea artistei A. P. Zueva), naiv și modest în întîlnirea cu Pliușkin (interpretat cu multă măiestrie de B. I. Petker), Cicikov „face față" mereu împrejurărilor cu o seninătate remarcabilă. Întîlnirea sa cu Sobakievici merită însă să fie amintită în chip deosebit.

Referirea la acest „fragment" al spectacolului trebuie să înceapă cu un elogiu nelimitat la adresa lui A. N. Gribov, interpretul lui Sobakievici. Actorul și-a creat o mască și o alură impresionant de asemănătoare eroului lui Gogol, dar meritele sale

Scanned with OKEN Scanner

excepționale au ieșit la iveală, pe măsură ce masca feței și silueta pătrată a personajului s-au pus în mișcare servind neîncetat și uluitor afirmarea caracterului acestui urs de stepă nesățios și rapace. Astfel înțepenirea capului, înșurubat parcă direct pe trup, fără intermediul gîtului, a favorizat jocul viu al ochilor care, ocolind cu perseverență privirea interlocutorului, executau la intermitențe, scurte și secrete expediții de recunoaștere.

Gribov a gradat minuțios trecerea moșierului hrăpăreț de la afectarea unui total dezinteres pentru oferta lui Cicikov la febrilitatea din clipa premergătoare încasării prețului. În timp ce scrie chitanța cu mîna dreaptă, Sobakievici (Gribov) își aruncă convulsiv mîna stîngă în direcția banilor, presimțind cu o înfiorare bucuria atingerii lor.

În „fragmentul" din casa lui Nozdrev, Cicikov trece de la jocul său dublu la o poziție subit sinceră, care-l va costa de altfel foarte scump. V. V. Belokurov a relevat dintr-o dată sufletul rece, meschin, ambițios, refuzîndu-i lui Cicikov zîmbetul și eleganța gestului, cu o dezinvoltură care atestă puternic întoarcerea eroului la adevărata sa fire. În contrast cu acesta, marele actor B. N. Livanov i-a dăruit lui Nozdrev atîta vitalitate și a amestecat în vorbăria sa fadă accente de dezgust atît de firești, încît disprețuindu-l, spectatorul a preferat net pe acest mitoman bețiv și scandalagiu, rafinatului și lucidului Cicikov. Vă veți întreba: unde se simte în acest spectacol cu deosebire mîna marelui Stanislavski? Evident, Stanislavski este prezent și în declanșarea puternică a ridicolului din scena căutării hîrtiei la Pliușkin (Petker); el este alături de Sobakievici (Gribov) cînd acesta-și dezvăluie singurele sale trăsături omenești în scuzele sincere și bîlbîite pe care le rostește de cîte ori îl calcă pe Cicikov cu laba sa enormă; indicațiile sale se ghicesc în jocul neliniștit al moșieriței Korobocika (A. P. Zueva), realizat în contrast cu

Scanned with OKEN Scanner

atitudinea inertă a personajului, la prima vedere confundat cu mobilierul vetust al camerei. Stanislavski se afirmă însă mai ales în spectacol prin prezența covîrșitoare a lui Gogol, prin redarea la o înaltă tensiune a conținutului urii aprinse a scriitorului pentru morala mîrșavă a Cicikovilor. Nu este vorba de o reprezentare fidelă, ci de un succes cu mult mai însemnat. Spectacolul M.H.A.T.-ului cu *Suflete moarte* îl prezintă pe Gogol descoperindu-l din nou cu sensibilitatea omului epocii noastre. Astfel, galeria figurilor din *Suflete moarte* nu apare luminată în strălucirea rece a lămpilor oarbe de panopticum. Jucînd comedia unei orînduiri muribunde, artiștii Teatrului de Artă au realizat, fiecare la rîndul său, șarje usturătoare la adresa necinstei, lăcomiei și parazitismului de orice fel și cu orice chip. Stanislavski a fost întrebat cîndva „Ce este regizorul ?" la care el a răspuns că „acesta nu poate fi numai o moașă care ajută la nașterea unui spectacol" deoarece sarcina sa este tocmai de „a provoca în spectator gîndurile necesare contemporaneității".

Plecînd de la opera scriitorului, Stanislavski a înțeles atît de bine care este calea către realizarea acesteia pe deplin, în spectacolul de teatru.

Scanned with OKEN Scanner

ANI DE PRIBEGIE

de

Alexei Arbuzov

Teatrul Tineretului

Este adevărat că discuţia s-ar simplifica dintr-o dată dacă am accepta să aşezăm în centrul piesei *Ani de pribegie* evoluţia lui Sura Vedernikov de la fumurile individualismului către înţelegerea măreţiei morale a omului sovietic.

Nu încape îndoială că ceea ce se petrece cu fermecătorul Surca în cele opt tablouri ale piesei, atrage în primul rînd atenţia. Tînărul acesta, frumos şi orgolios, care cucereşte oamenii cu setea sa de viaţă contagioasă, străbate într-adevăr pe cele mai ocolite şi prăpăstioase căi drumul către lumină. Dar „anii de pribegie", anii războiului, nu trec fără de urmă nici pentru celelalte personaje ale piesei. Galina găseşte în secţia de motoare a uzinei dispersate în Nordul îndepărtat izvoare necunoscute de apă vie care îi redau încrederea în sine. Ceea ce se întîmplă cu „inimioara" Liusiei, buna şi dezarmata soţie a lui Vedernikov, nu oferă oare singură tema unei lucrări de un puternic dramatism? Viaţa lui Mişa Lavruhin, absolvent cu studii strălucite realizate în grele condiţii, stăruitor şi conştiincios, de o puritate morală impresio-

Scanned with OKEN Scanner

nantă, viața acestui om care refuză să accepte fericirea pe jumătate, găsind într-însul mereu noi resurse, nu stîrnește oare interesul profund al spectatorului? Uimitor în piesa lui Alexei Arbuzov este tocmai acest lucru: fiecare personaj trăiește la o mare tensiune sufletească, refuzînd să parcurgă propria sa existență cu ochii închiși la marile întrebări care se ridică în fața omului. Există în piesă cîteva personaje secundare care apar în treacăt într-unul din tablouri, undeva într-o gară bombardată din Germania, în ultimele luni ale Războiului pentru Apărarea Patriei. În cele cîteva fraze rostite de sergentul Soldationkov, în cuvintele puține ale unui artilerist rănit, în apariția scînteietoare a sanitarei Zoica, se pun cu străduință aceleași întrebări, se elaborează cu ochii aprinși aceleași răspunsuri.

Anii de pribegie ai lui Alexei Arbuzov pun deschis problema majoră a rostului vieții omului pe pămînt. Tema nu este desigur nouă. Ea a preocupat și însuflețit gînditorii și poeții tuturor timpurilor. Pe această temă au fost create acordurile zguduitoare ale lui *Faust*. Ea a dăruit literaturii universale tulburătoarea *Tragedie a omului* a lui Emeric Madach. Rătăcitorul *Peer Gynt* n-a căutat să afle oare răspuns aceleiași neliniști? Pe un plan mai restrîns, dar cu tonuri impresionante, *Ani de pribegie* dezbate din nou această problemă. Piesa adună, de fapt, în cele patru acte un material de viață grăitor, menit să dea relief vorbelor grele de înțelesuri ale sergentului major Soldationkov. Nu este desigur întîmplător că acest militar dintr-o bucată, care apare trecător în piesă, rostește cu liniște răspunsul la întrebările lui Sura Vedernikov. „Unde se duc zilele, sergentule?" întreabă tînărul medic ajuns la o răscruce însemnată a vieții sale. „Păi unde să se ducă? gîndește cu voce tare Soldationkov. Sînt aici, în preajma noastră. Ziua frumos trăită și după moartea noastră rămîne vie." Iar

după cîteva minute de tăcere adaugă : „Uite, eu zic așa : cînd o înceta războiul, noi o să începem o viață mai chibzuită. Cui i s-a lăsat viața, aceluia i se cere azi ceva cu totul deosebit..." „Atîta timp cît e suferință pe pămînt, noi n-o să avem liniște."

Deschizînd cu celelalte personaje ale sale dezbaterea în jurul problemei sensului care trebuie dat vieții, Arbuzov dă în cele din urmă cuvîntul acestui om simplu sovietic, care rostește cu claritate și profunzime crezul moral al acelora care au dat viață pe o șesime a globului visului de veacuri al omenirii dornice de fericire. Pentru Mișa Lavruhin, sau pentru comunistul Arhipov, pentru modestul Pavlic Tucikov, ca și pentru alți oameni sovietici care străbat de la un capăt la celălalt acțiunea piesei, aceste răspunsuri nu sînt mai puțin limpezi. Ei trăiesc în lumina acestor adevăruri, învățînd și pe alții „încotro se duc zilele". Abia atunci cînd vor înțelege pe deplin acest lucru, oameni ca Sura Vedernikov, al cărui talent nu găsește calea către deplina sa realizare, își vor căpăta liniștea intimă. Pentru Vedernikov viața este un nesfîrșit teritoriu de tentații. Viața care pulsează puternic în acest om îl solicită cu stăruință în toate chipurile și sub mii de forme. Sura vrea din toată inima să fie un excelent medic, dar regretă profund că nu e totodată și aviator. „Întotdeauna mi s-a părut că în trupul meu trăiesc cel puțin o duzină de oameni învrăjbiți între ei", mărturisește el, accentuînd astfel deruta sa în fața problemei rostului său pe pămînt. Galinei, tînăra dactilografă care și-a părăsit la prima ciocnire dramatică cu viața studiile sale de inginer mecanic, i se pare dimpotrivă că nu i se mai pot deschide porțile către marile bucurii ale vieții. „Acum, după cum vezi, am rămas fără nimic. Mi-am părăsit studiile. Totul s-a năruit. Totul...", declară ea Olgăi într-o convorbire în care refuză, sceptică, prietenia pe care aceasta i-o oferă. Deruta este, în esență, aceeași pentru Vedernikov,

Scanned with OKEN Scanner

ca și pentru Galina, ca și pentru Liusia care și-a îngrămădit viața întreagă în dragostea ei pentru Surca. Nici unul dintre acești oameni slabi nu înțeleg multă vreme răspunderea ce le revine pentru fiecare zi trăită. Conștiința acestei răspunderi, iată ideea pe care o glorifică piesa lui Arbuzov. Viața îi este dată omului pentru a da societății ceea ce este mai bun într-însul. Pentru a izbuti acest lucru, el trebuie să cunoască simțământul înalt al apartenenței sale la colectivitate. Pentru a izbuti, Surca Vedernikov trebuie să înfrîngă nu o jalnică îngîmfare, ci orgoliul uriaș care se consumă în propria sa ființă. („Vreau să reușesc față de mine însumi, și asta înseamnă să înfăptuiesc eu singur totul.") Autorul a înfățișat evoluția eroilor săi trecîndu-i prin anii aspri ai războiului. La capătul acestora, Sura înțelege că trebuie să dezvolte în sufletul său nu „doisprezece oameni învrăjbiți între ei", ci unul singur, dar acela bine înfipt cu picioarele în realitate; Galina intră cu pași siguri într-o nouă viață pe care a deprins-o în uzina de tancuri, iar „inima mică" a Liusei se simte capabilă să înfrunte furtunile fără să-și piardă tăria.

Trebuie să ne oprim puțin asupra semnificației pe care Alexei Arbuzov o dă experienței războiului. Într-un număr însemnat de cărți, scrise în țările capitaliste după primul război mondial, războiul era înfățișat ca un incendiu purificator, împărțind arbitrar oamenii între cei de pe front, purtători ai unei conștiințe filtrate în vacarmul oribil al bătăliilor armate și cei din spatele frontului, rămași în urmă, dominați de socoteli meschine și porniri ușuratice. Pentru Arbuzov ca și pentru ceilalți scriitori sovietici, Războiul pentru Apărarea Patriei apare ca un examen sever al conștiințelor umane. Autorul aparține poporului care a construit socialismul. El nu poate vorbi despre război, trecînd peste caracterul său de mișcare populară a milioane de oameni liberi care-și apără cuceririle.

Scanned with OKEN Scanner

Prețul vieții capătă, astfel, nu numai conținutul restrîns al existenței biologice. „Cui i s-a lăsat viața", cuvintele sergentului major subînțeleg deținerea fericirii de a trăi o viață cu adevărat liberă. Eroii piesei lui Arbuzov înțeleg în timpul războiului valoarea întreagă a unui anumit mod de viață, cel mai înalt și cel mai prețios dintre toate. Ei simt, totodată, mai vie, mai puternică forța miraculoasă a solidarității oamenilor care-și apără dreptul la fericire. La acestea se adaugă și obținerea simțămîntului că fiecare dintre ei pot fi folositori celorlalți în lupta pentru o viață mai plină, mai bogată. „Anii de pribegie" devin astfel ani de ucenicie aspră la școala vieții. Rătăcirile, deruta unora se limpezesc în lumina lecțiilor substanțiale ale războiului despre om și sarcinile sale, lecții care au jucat un rol important în marile victorii militare și morale ale marelui stat al muncitorilor și țăranilor.

Așadar nu experiența războiului pur și simplu duce la transformarea lui Sura Vedernikov și a altor personaje ale piesei. Ceea ce intervine nou, emoționant în drama lui Arbuzov despre rosturile omului și interesele vieții, este tocmai faptul că șovăielile și greșelile unui om ca Vedernikov sînt rezolvate nu în zbuciumul sterp al monologurilor interioare, ci în urma intervenției active a celorlalți oameni din preajma sa, a colectivului care-l înconjoară. În prima parte a piesei greșelile lui Vedernikov capătă amploare și-l covîrșesc pe erou, în raport cu ecoul pe care acestea îl stîrnesc în atitudinea tovarășilor săi. Judecata lor, nu întotdeauna rostită cu glas tare, îl pune pe Sura în fața sarcinii de a-și schimba fundamental poziția față de viață. În a doua parte a piesei, cînd Vedernikov se apropie de adevăr, Arbuzov subliniază cu finețe prezența morală a colectivității sovietice, în fiecare pas nou al eroului către drumul cel drept.

Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce este cu deosebire remarcabil în *Anii de pribegie* este tocmai faptul că personajele piesei, demonstrînd prin evoluția conflictului la care participă urmările tragice ale izolării omului de societate, își desemnează fiecare în accente vii frămîntările sufletești propii. Eroii dramei posedă fiecare, virtual, povestea sa deosebită, care răzbate deseori pasager, în frînturi răscolitoare. Piesa înfățișează, bineînțeles, un conflict cu valoare generală și nu plătește tribut greu exagerărilor psihologice. Dar construirea conflictului nu pe o problemă măruntă, ci pe o dezbatere filozofică amețitor de însemnată, cere cu necesitate varietatea de caractere care dă farmec și substanță piesei lui Arbuzov. Ni se pare interesant, astfel, să urmărim modul în care se definesc patru dintre personajele dramei, prin modul distinct în care iubesc același om. Galina, Liusia, Olga și Zoica sînt fermecate pe rînd de personalitatea puternică și sclipitoare a medicului Sura Vedernikov. Oameni sovietici, crescuți într-o societate care a dat dragostei posibilitatea să-și dezvăluie pe de-a-ntregul frumusețile, nici una dintre aceste fete nu seamănă cu eroinele languroase ale pieselor sentimentale pînă la saturație, care ocupă primul loc încă pe numeroase scene din Occident. Sentimentele lor au adîncimea moralei unei societăți care a eliberat omul de sub sclavia banului. Galina a renunțat la Sura dar mulți ani după aceea îi pare rău că l-a părăsit. Liusia e greu lovită de soțul său, într-un moment deosebit de greu pentru această femeie modestă, dar nu încetează să-l iubească. Peste sufletul Olgăi au trecut anii grei ai vieții de prizonierat și partizanat, dar reîntîlnirea cu Sura verifică profunzimea dragostei sale. Sanitara Zoica nu îndrăznește să se gîndească la ce va fi după despărțirea sa de medicul pe care l-a însoțit pe front doi ani de zile. În aceeași măsură profunde, sentimentele lor se manifestă totuși într-un mod particular, reflectînd caracterul fiecă-

Scanned with OKEN Scanner

reia. Trăsăturile voluntare și mîndria aspră a Galinei se conturează puternic în hotărîrea sa de a se despărți de Sura, ca și în modul în care-l judecă pe acesta mai tîrziu. Naivitatea, candoarea înduioșătoare a Liusiei, încrederea sa totală în oameni, se dezvăluie în relațiile sale cu Sura, profilînd totodată caracterul integru care se ascunde sub aspectul simplu al acestei femei. Olga se relevă mai complexă, împletind dragostea sa pentru Vedernikov cu dorința sa aprinsă de „a salva", de a veni în ajutorul altora, dorință care a dus-o la profesia de medic și care îi va da contribuția în hotărîrea sa de a renunța la fericirea proprie, pentru a nu călca în picioare fericirea unei familii. În apariția sa scurtă, Zoica își afirmă caracterul pasionat și, mărturisește, în contrast cu îndrăzneala ei aparentă, dispoziția sa către vis. Sura îi apare Galinei ca un egoist monstruos, Olgăi ca un om care trebuie salvat, Liusiei pur și simplu sub aureola soțului iubit, tată al copilului său, iar pentru Zoica el este „ca o stea îndepărtată"...

Problema răspunderii omului pentru fiecare zi din viața sa pare să stea în centrul operei dramatice a lui Arbuzov. *Anii de pribegie* ca și alte piese ale acestui dramaturg nu este construită pe tiparul clasic al dramei. Este greu de spus care dintre înfruntările categorice din această lucrare dramatică este conflictul său central. Am putea numi astfel ciocnirea concepțiilor înaintate despre dragoste și familie cu rămășițele viziunii înguste, egoiste asupra fericirii personale? Nu s-ar putea spune că piesa dezbate mai ales problema luptei împotriva individualismului, promovînd ideea solidarității sociale? Nu putem trece însă, în nici un caz, peste semnificația mult mai largă a întîlnirii elanului patriotic al oamenilor sovietici, în condițiile grele ale atacului vrăjmaș. Urmărindu-și eroii de-a lungul anilor, din Moscova luminoasă, în Siberia înghețată, sau în nopțile de veghe ale

Scanned with OKEN Scanner

victoriei, undeva în inima Germaniei învinse, Arbuzov a scris o minunată poveste dramatică despre măreția morală a omului sovietic. Iată cum participă piesa sa la discuția milenară despre rosturile vieții și drumurile omului în univers.

*

Anii de pribegie au pus în fața regiei (C. Sincu) probleme deosebite, legate mai ales de sacrificarea efectelor facile pentru a dobîndi întîlnirea adevărată cu înțelesurile profunde ale piesei. Preocuparea stăruitoare a autorului pentru viața sufletească a personajelor a impus regizorului o prelucrare atentă a spectacolului. Se cerea mai ales în reliefarea unor personaje complexe ca Vedernikov, Liusia, Galina un joc abil de tăceri și rezerve, care să gradeze cu pricepere confesiunile emoționante ale eroilor. Spectacolul de la Teatrul Tineretului are însemnate merite în această privință. Regizorul a pregătit cu măiestrie cadrul potrivit finalului actului prim, final care deschide, în chip de prefață, „pribegiile" în viață ale eroilor principali. Fiorul liric al discursului lui Oleg Doronin a străbătut sala, în interpretarea discretă și nuanțată a actorului V. Nițulescu.

Trebuie să subliniem, de asemenea, maniera în care regia a îndrumat interpretarea ultimei scene din tabloul cinci (actul patru), cînd Liusia primește scrisoarea prin care soțul său îi mărturisește că iubește o altă femeie. Evitînd cu grijă accentele melodramatice, tînăra artistă Ana Dornescu a realizat cu mijloace simple momentul acesta decisiv pentru viața Liusiei, moment în care se afirmă pentru prima dată o nouă atitudine a personajului față de viață. Mergînd la substanță, regizorul și o bună parte din interpreți au eliminat din spectacol tonul declamatoriu cu care se spun încă destul de des frazele despre libertate și adevăr. Tonul sim-

Scanned with OKEN Scanner

plu, degajat, al interpretării unui mănunchi de tineri actori, surprinzător de talentați, ca Olga Tudorache (care a înțeles bine împletirea cinismului cu emoția reținută în rolul dificil al Galinei). Doina Tuțescu, Florin Vasiliu au urmat conținutul de un puternic realism al dramei. Despre modul în care Liliana Țicău a fixat în mintea spectatorilor imaginea sufletului mare al Zoicăi Tolkonțeva trebuie să amintim în mod deosebit.

Este regretabil că regia nu a dat valoarea cuvenită discuției pe front între Sura Vedernikov și Soldationkov. Geo Barton în rolul lui Vedernikov, n-a dat întrebărilor sale înfrigurarea și semnificația lor întreagă. Tonul sfătos al sergentului (actorul P. Dem. Dragoman) a trecut prea repede asupra frazelor sale despre valoarea fiecărei zile pe care o trăim. Scăderile acestui tablou au umbrit fundalul filozofic al piesei.

Succesul spectacolului de la Teatrul Tineretului se datorește mai ales grupului de tineri actori, care au ținut în cea mai mare măsură pe umerii lor greutatea interpretării. Florica Demion în rolul mătușii Tasia s-a alăturat firesc entuziasmului tineresc al acestora.

Cronica de față sfătuiește călduros cititorii să se întîlnească cu eroii piesei lui A. Arbuzov. Ei vor recunoaște în întrebările acestora propriile lor nedumeriri și vor învăța încă o dată care este singura cale către fericire și adevăr.

Scanned with OKEN Scanner

O CHESTIUNE PERSONALĂ

de

Alexandr Stein

Teatrul Național I. L. Caragiale-Studio

Faptele sînt limpezi și grave. Alexei Kuzmici Hlebnikov, inginer în direcția unui minister, este acuzat de lipsă a vigilenței revoluționare și este exclus din partid. În referatul întocmit de biroul organizației de bază sînt enumerate cîteva învinuiri, în cuvinte care rostesc prin gravitatea lor condamnarea fără de apel a vinovatului. Este vorba despre niște hîrtii secrete scoase din minister, despre legături strînse cu un spion arestat, despre material de propagandă fascistă difuzat după terminarea războiului. Pînă la declanșarea acestui eveniment, Hlebnikov era cunoscut ca un om excelent. Vechi comunist și talentat inginer, el se bucura de stima celor mai mulți dintre tovarășii săi. Era un om drept, dîrz, puțin cam violent, dar altminteri gata oricînd să vină în ajutorul celorlalți. Faptele însă sînt fapte... Dar dacă faptele sînt ticluite cu rea voință ? Dar dacă se pune la cale o crimă oribilă ? Tovarășul de muncă Hlebnikov, prietenul Hlebnikov, soțul și tatăl Alexei Hlebnikov este legat la stîlpul infamiei. Trebuie să ridicăm piatra asupra lui cum i se cuvine unui ticălos care a jucat atît de

Scanned with OKEN Scanner

bine comedia înaltei moralități? Sau dimpotrivă, trebuie să punem la îndoială tot ceea ce a citit în ședință, cu glasul gîtuit de emoție, Ana Semionovna Dergaceva, secretara organizației de bază?

În jurul acestei dileme se petrece întreaga acțiune a piesei lui Alexandr Stein. Ceea ce ocupă primul plan în desfășurarea conflictului nu este ce anume se va întîmpla cu Hlebnikov. Bineînțeles, spectatorului nu-i este indiferentă problema situației de partid a eroului principal al piesei. Dar ceea ce dă înțeles întregului conflict, ceea ce definește caracterele, este tocmai atitudinea fiecăruia dintre cei care păşesc pe scenă față de cazul Hlebnikov. Un om sovietic este acuzat de fapte care-i pătează onoarea pentru întreaga viață. Pînă acum cîteva ceasuri omul acesta a trăit alături de alți oameni cu care a dus pînă la capăt cine știe ce problemă îndrăcită de metalurgie, cu care a schimbat o glumă, și cu care și-a petrecut ceasurile de odihnă. Omul acesta este căsătorit, are trei copii, a legat prietenii, și a provocat invidii. Pentru faptele acestui om răspund cîte puțin fiecare din cei care i-au stat în preajmă. Dezonoarea acestui om nu poate fi privită cu sînge rece. Răspunsul la întrebarea: „Este Alexei Hlebnikov vinovat?" nu este un pretext pentru încă un roman polițist de duzină. Aci se profilează o întrebare înspăimîntătoare, care cere fiecăruia dintre eroii piesei un amplu examen de conștiință. Dacă Hlebnikov este vinovat, el trebuie să fie urît cu aprindere. Dacă este defăimat, el trebuie să fie apărat cu orice preț. Indiferența este inumană și dezonorantă. Iată situația în care, de la prima ridicare de cortină, sînt puse pe rînd personajele acestei piese, care dezbate problema majoră a onoarei omului nou, cetățean al unei societăți noi. Autorul a subliniat ideea generală a piesei anulînd de la bun început pentru spectatori misterul vinovăției lui Hlebnikov. Publicul află din primele scene destule amănunte care să-l asigure cu privire

Scanned with OKEN Scanner

la inocența eroului principal al piesei. Pus la curent cu evenimentele, căpătînd o deplină cunoaștere a realităților, spectatorul devine foarte repede solidar cu Hlebnikov în lupta pentru înfrîngerea minciunii și a josniciei. În felul acesta, eroii piesei dau examen de înaltă moralitate în fața unei săli edificate și de aceea intransigente.

Alexandr Stein a așezat la cei doi poli ai acestei dezbateri două tipuri cu deosebire caracteristice. Poludin, directorul cadrelor, cel care a dezlănțuit întreaga „afacere Hlebnikov" este o sinteză a mîrșăviei drapate în faldurile principialității. Personajul a fost construit cu înfrigurarea urii nestăpînite și de aceea a ieșit pe deplin convingător. Poludin n-are nimic bun într-însul. Invidios și incapabil, arivist, obsedat de meritele celorlalți, autoritar cu cei inferiori și laș în destule împrejurări, Poludin își reazemă întreaga sa poziție, de la înălțimea căreia face lux de principii, pe vraful de dosare personale încuiate în dulapul său cu închizătoare secretă. Perfidia lui se consumă prea repede pentru a nu lăsa loc aroganței și amenințărilor fățișe. În societatea sovietică, Poludin face figură anacronică. Iată de ce el se sprijină pe tot ceea ce nu s-a transformat încă, pe tot ceea ce nu s-a înnoit cu desăvîrșire în sufletele oamenilor din preajma sa. El se bizuie pe lașitatea unora, pe birocratismul altora, pe micile socoteli mic-burgheze ale celor care nu vor să se pună rău cu „cadrele". Cum este firesc, falimentul acestui erou lamentabil izbucnește ca urmare a presiunii hotărîtoare pe care cinstea oamenilor adevărați o exercită necontenit, într-o orînduire care s-a născut din ură pentru Poludin și la căldura dragostei pentru om.

Cernogubov, prietenul de tinerețe al lui Hlebnikov, nu se întîlnește în piesă cu Poludin, nici un moment. Ciocnirea dintre aceste două caractere planează însă de-a lungul primelor acte. Cernogubov este doar cea mai deplină încarnare a spiritului

Scanned with OKEN Scanner

umanist sovietic, la apariția căruia Poludin nu poate riposta cu nici una dintre armele sale obișnuite. Poludin a încercat nu o singură dată să înlăture oamenii care-i stau în cale prin diformarea la maximum a „petelor" din dosarul personal. Cernogubov însă n-are decît o singură „pată" pe care — deși nu e trecută în dosar — și-o declară singur într-o discuție cu Dergaceva. Cîndva, Ion Lukici Cernogubov s-a temut pentru propria-i piele și nu a intervenit în apărarea unui tovarăș pe care-l știa cinstit și curat. Această pată, pe care Cernogubov nu poate s-o uite cu nici un preț, se întoarce împotriva lui Poludin. În ciuda scrisorilor trimise de Poludin unității de marină de care depinde Cernogubov, în pofida tuturor recomandărilor de a evita o „situație penibilă", bătrînul marinar nu dă înapoi. Este în joc onoarea unui om cinstit. Este în joc cauza adevărului. Onoarea unui om cinstit este în primejdie! În fața lui Poludin se ridică oameni de felul lui Soldatov sau Cijov. Tînăra ingineră Bîkova va aprinde în penumbra biroului misterios al lui Poludin lampa cea mare, cu becuri vii și luminoase. Maliutina, instructoarea colegiului de partid de pe lîngă comitetul orășenesc al Moscovei, va colecta toate aceste energii sclipitoare, pentru a sfărîma oribilele uneltiri care au condus la excluderea lui Hlebnikov.

Trebuie subliniat modul în care participă la această luptă pentru adevăr familia lui Alexei Kuzmici. Stein s-a apropiat aci de taina minunatei trăinicii a unei familii de tip nou. Cineva, un membru al acestei familii, este de la o vreme abătut, preocupat. Hlebnikov nu a comunicat alor săi nimic despre excludere. Dar în atmosfera casei a fost semnalizată prezența unui lucru străin. Soția, fiica, unchiul Fedia nu se simt în largul lor. S-a întîmplat un lucru grav care n-a fost încă rostit cu glas tare, dar care face imposibil traiul acestei familii în vechile sale tipare. Masa nu mai poate fi servită la

Scanned with OKEN Scanner

timp, gîndurile de iubire ale Marianei sînt amînate pentru mai tîrziu, un eveniment covîrșitor ca acela al nașterii unui copil este aproape trecut cu vederea. În casa lui Hlebnikov adevărul este aflat cu mult înainte de propria sa mărturisire. El fusese invocat de atmosfera irespirabilă care se stabilise în această familie fericită și atunci Hlebnikov are surpriza de a descoperi în jurul său, în familia sa, un sprijin la care nu se gîndise, prieteni de nădejde pe care — din obișnuință — îi pierduse din vedere. În zilele grele ale luptei împotriva calomniei, soția sa dovedește a fi un om tare, fiica vitregă, un tovarăș de luptă, iar bătrînelul glumeț, unchiul Fedia, un om dintr-o bucată. În fața vîntului străin al defăimării și minciunii, familia Hlebnikov scoate la iveală comorile sale nebănuite, încrederea sa în cauza adevărului.

Undeva, între Poludin și Cernogubov, între cei doi poli ai acestei partide a onoarei, evoluează cel mai odios dintre personajele piesei, „chibzuitul" Kolokolnikov. Cunoștință veche a familiei Hlebnikov, Kolokolnikov nu poate răspunde decît negativ la întrebarea : „Este Alexei Kuzmici vinovat ?" În ședința organizației de bază el preferă însă să se abțină. Kolokolnikov ar vrea să împace și capra și varza. Nu vrea să se pună rău cu Poludin și nici să piardă prietenia lui Hlebnikov. Suflet mic, Kolokolnikov are nevoie de o justificare a propriei sale lașități. El recurge astfel la argumentul atmosferei create în ședință, definindu-se singur cu aparent regret : „Ce vrei ? Eu nu sînt un luptător !" Înamorat de liniștea stătută a postului său din minister, Kolokolnikov încearcă să se apere de viață sub umbrela demodată a „cumsecădeniei". Încercînd să nu supere pe nimeni, Kolokolnikov observă cu stupoare că purtarea sa socotită irită pe oricine, într-o lume în care lupta pentru biruința noului nu poate fi curmată nici o clipă. Disprețul deschis al lui Hlebnikov, răceala grăitoare a Maliutinei, pri-

Scanned with OKEN Scanner

virea lipsită de prietenie a fiului său Stepan îl înconjoară pe Kolokolnikov cu o tenacitate de nesuportat. Piesa lui Alexandr Stein amintește spectatorului unde poate duce politica cumpătată a Kolokolnikovilor, invitînd — pe de altă parte — cu stăruință, la o înțelegere superioară a vieții, care înseamnă, în primul rînd, luptă pentru marile idei ale umanității.

Merită să ne oprim cîteva clipe în fața dramei Anei Semionovna Dergaceva, secretara organizației de bază. La prima vedere, avem de-a face cu o femeie trecută de prima tinerețe, conștiincioasă și scrupuloasă, însuflețită de dorința sinceră de a nu greși. Frazele abile ale lui Poludin, aerele sale de om încercat care ține în buzunarul său de la vestă linia partidului, o înșală cu ușurință. Urmărită de fraze și formulări stereotipe, Ana Semionovna a încetat însă să mai creadă în măreția omului. Eroarea aceasta colosală i-a distrus viața personală. După zece ani de căsătorie cu bărbatul pe care-l iubea, Ana Semionovna n-a avut tăria să fie alături de el, cînd niște acuzații nedrepte au pus în dubiu cinstea acestui om. Dergaceva a crezut că „procedează just" punînd și ea la îndoială puritatea sufletească a unui om pe care ea — mai bine decît oricine — îl știa incapabil de fapte urîte. Stein accentuează în drama Anei Semionovna ideea generală (sau cum ar spune Stanislavski „supratema") piesei sale. *O chestiune personală* este închinată încrederii în frumusețea sufletească a omului. Deosebirea oamenilor adevărați de epavele cu chip de om nu este posibilă decît în lumina dragostei pentru oameni. Dergaceva a plătit scump miopia sa birocratică. Ea a pierdut din vedere omul pe care-l avea în față, punîndu-l în balanță cu cîteva cuvinte răsunătoare, care au paralizat-o.

Piesa nu își transmite însă mesajul pe jumătate. Încrederea în om nu trebuie să ducă la iertarea celor care s-au făcut vinovați față de umanitate.

Scanned with OKEN Scanner

Lauda omului se leagă strîns în piesă, ca și în viață, de chemarea aprinsă la vigilență. Deși conflictul propriu-zis al piesei se termină la sfîrșitul tabloului 5, autorul a simțit nevoia să adauge un ultim act care comentează, într-o atmosferă destinsă, comportarea personajelor în examenul greu prin care au trecut, atribuind fiecăruia răsplata cuvenită. În acest act, rostește Alexei Hlebnikov, referindu-se la inginerul Dimnikov, acuzat că ar fi săvîrșit fapte grave, cîteva cuvinte care luminează semnificația întregii piese : „Am spus tot, așa cum este. Am mai adăugat că voi fi foarte bucuros dacă se va dovedi nevinovat... E totdeauna mai bine să mai fie încă un om cinstit pe lume. Dar dacă e vinovat, să fie pedepsit fără cruțare !"

Piesa lui Alexandr Stein este interpretată la Teatrul Național cu o însuflețire care cucerește întreaga sală. Regia (Sică Alexandrescu) a izbutit să creeze interpreților atmosfera specifică a fiecărui interior prin care călătorește piesa. Cu deosebire este remarcabil modul în care a fost realizată imaginea biroului lui Poludin, în care eleganța mobilei a fost abil înecată într-o atmosferă apăsătoare de hrubă inchizitorială. Interpreții au fost îndrumați către un ritm abia stăpînit, care a conturat puternic încordarea în care trăiesc personajele, pînă la victoria deplină a adevărului. Pe fețele interpreților este întipărită întreaga gravitate a situației. Ea se distinge în mersul nervos al lui Cernogubov, în privirile obosite ale Anei Semionovna și, nu mai puțin, în încercările unchiului Fedia de a-și înveseli nepoții.

Marcel Anghelescu a biruit dificultățile reale ale rolului lui Alexei Hlebnikov. Întrucîtva prea zgomotos în scena cu Poludin din tabloul 2, interpretul a găsit de cele mai multe ori accentele mai adînci ale personajului, mai ales în discuția emoționantă cu Mariana din tabloul 3. Trebuie relevată simplitatea fermecătoare pe care Marcel Anghelescu a atri-

Scanned with OKEN Scanner

buit-o eroului principal al piesei, evitînd falsele complicații care l-ar fi putut tenta. Hlebnikov trăiește pe scenă deschis, cu toate sentimentele puse în bătaie, fără rezerve și fără cumpătare. Costache Antoniu ne-a făcut să înțelegem, însuflețindu-l pe Cernogubov, frumusețea prieteniei sale bărbătești pentru Alexei Hlebnikov. Nu va fi uitată ușor filozofia profundă a unchiului Fedia, atît de pregnant conturată în interpretarea lui Ion Finteșteanu. Marea noastră actriță Aura Buzescu a dat Maliutinei gravitate și înțelepciune, a precizat uimitor fiecare nuanță a replicilor sale, dar nu a acordat destulă căldură întrevederilor sale cu Cernogubov și Dergaceva.

Radu Beligan obține, luptînd împotriva vechilor clișee ale rolurilor de intriganți, o victorie remarcabilă în rolul lui Poludin. Afectînd un calm aparent sub care se ghicește clocotul patimilor abia reținute ale personajului, Poludin invidiază tot ceea ce face bucuria celorlalți : talentul lui Hlebnikov, frumusețea soției acestuia, tinerețea exuberantă a Bîkovei, funcția Maliutinei. Radu Beligan a scos în relief, cu multă măiestrie, caracterul abject al lui Poludin, mai ales în scena din biroul Maliutinei, în care îndrăzneala sa obișnuită luptă din răsputeri cu spaima grozavă care-l năpădește. Interpretarea dată de Radu Beligan ticălosului Poludin are meritul de a face în același timp evidente slăbiciunile jocului necinstit al acestuia și dimensiunile reale ale pericolului pe care îl reprezintă. Într-un rol cu totul opus „genului" său obișnuit, Tanți Cocea a reușit să evidențieze deruta Anei Semionovna Dergaceva, mergînd cu stăruință pe linia înfățișării orizontului strîmt care a condus-o pe această femeie cinstită la greșeli condamnabile.

Marietta Deculescu nu a găsit tonul firesc al replicilor soției lui Hlebnikov. Artista a interpretat fără convingere acest rol, pe care l-a conturat cu

Scanned with OKEN Scanner

talent, dar fără eforturi. N. Brancomir a schițat destul de sumar tribulațiile lui Kolokolnikov.

Cu privire la tinerii interpreți ai piesei, se detașează și cu acest prilej excepționalul talent al Evei Pătrășcanu. Sensibilă la fiecare replică a partenerilor săi, deosebit de convinsă de propriile sale replici, tînăra actriță a găsit calea spre sufletul înflăcărat al comsomolistei Mariana, care iubește în tatăl său vitreg imaginea comunistului încercat.

Recomandăm stăruitor cititorilor noștri spectacolul de la Teatrul Național-Studio. Vor întîlni, cu acest prilej, cîteva personaje vii care discută cu aprindere pe scenă despre probleme de fiecare zi ale vieții noastre. Dar nu despre problemele cele mai mărunte, ci — dimpotrivă — despre marile dezbateri ale epocii contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

VRĂJITOARELE DIN SALEM

de

Arthur Miller

Teatrul C. Nottara

Vrăjitoarele din Salem ne conduc în faţa unei tragedii impresionante, compusă cu mijloacele proprii dramei moderne. Faptul de la care porneşte piesa lui Arthur Miller, aparţine secolului al XVII-lea. Nu ne găsim însă în faţa unei drame istorice. Autorul n-a intenţionat să însufleţească pur şi simplu documentele abominabile ale terorii dezlănţuite de puritani cu secole în urmă. În ciuda costumelor de epocă, pe scenă se discută despre America de astăzi. John Proctor, eroul principal al piesei, este un american de mijloc, deghizat stîngaci cu ajutorul unui costum prăfuit de muzeu. Este interesant de observat că într-o piesă în care pozitivii gîndesc uluitor de modern, personajele negative se potrivesc cadrului de epocă, precizîndu-şi parcă esenţa cugetării lor înapoiate. S-ar putea spune că în piesă trăiesc alături nemernicii din veacul al XVII-lea şi oameni luminaţi ai timpurilor noastre, într-atît se indentifică profilul moral şi îngustimea de vederi a vice-guvernatorului Danforth cu urmaşii săi din F.B.I.

Scanned with OKEN Scanner

Un grup de oameni cinstiți, fermieri de treabă, solicitați o viață întreagă mai mult de soarta semănăturilor de cartofi decît de disputele ideologice, sînt puși — pe neașteptate — într-o situație dintre cele mai dramatice. Ei au de ales între viață și adevăr. Dacă vor accepta public ideea existenței vrăjitoriei se vor putea întoarce la treburile mărunte ale gospodăriei lor ; dacă se vor încăpățîna să asculte de cugetul lor drept și simplu vor pieri. În fond, vînătorii de vrăjitoare intenționează mai puțin să lichideze vrăjitoria decît să facă credibile pericolele curselor întinse de Diavol. Miller s-a referit evident la intențiile propagandistice ale vînătorii de „roșii". În discuțiile lor, judecătorii vorbesc mai puțin de Dumnezeu decît de Diavol, chiar dacă în sens negativ. Acuzații sînt îndemnați să nu recunoască existența lui Dumnezeu (lucru cu care fiecare s-ar fi împăcat). Ei sînt somați cu vehemență să mărturisească că l-au văzut pe Diavol, să confirme — așadar — forța miraculoasă a infernului capabil de cele mai ciudate tranzacții și mîrșăvii. Turnura propagandistică explică rolul înfricoșător al judecătorilor și — mai ales — proporțiile nefirești pe care le ia procesul vrăjitoarelor din Salem. Piesa lui Miller este esențialmente politică. Ea se așază firesc pe poziția cetățeanului simplu care respinge caracterul absurd al campaniei anticomuniste și antidemocratice.

Izvorul tragic al dramei se află tocmai în caracterul ireversibil al împotrivirii eroilor puri de felul soților Proctor. Ei constată cu desperare că nu au decît un singur răspuns de dat în fața dilemei teribile, abjurarea cinstei sau cîștigarea unei vieți de minciună. Vice-guvernatorul, judecătorii, fermierii răzbunători de felul lui Putnam joacă, în această tragedie modernă, ca apostoli ai ingnoranței, rolul nefast al destinului din vechile tragedii. Sufletele integre sînt supuse chinului cumplit al renunțării la cinstea de om. Spre diferență de eroii antici ei pot

Scanned with OKEN Scanner

însă să cadă la înțelegere cu destinul, ceea ce comunică victimelor, o dată mai mult, caracterul artificial și neobligatoriu al soartei impuse de judecătorii fanatici.

În piesa lui Miller înverșunarea puritană este înfățișată deplin de către vice-guvernatorul Danforth, tiran trufaș, mimînd zelul religios și trecînd abil peste dificultăți. Sub trăsăturile sale rigide, abia se pot ghici îngrijorarea și îndoielile unui servitor zelos al cauzei îndobitocirii oamenilor, cauza supunerii lor față de autoritatea bisericii puritane. Danforth îndeobște atît de hotărît și intransigent este evident incomodat de frumusețea morală a Rebeccăi Nurse, de cuvintele limpezi ale lui John Proctor, de ura covîrșitoare a lui Giles Corey. Întîlnirile dintre Danforth și personajele eroice ale dramei sînt construite de autor cu vizibilă grijă pentru pronunțarea perfectă și întreagă a mesajelor rostite de vrăjmașii minciunii și nedreptății. Danforth este, așadar, conceput mai mult liniar, victimele sale nevinovate își descoperă însă în fraze răscolitoare adîncimi nebănuite la prima vedere. Tragedia *Vrăjitoarelor din Salem* se distinge astfel mai ales prin acordurile sale eroice. Este o dramă eroică care-și refuză însă implicațiile romantice. Eroismul fermierilor cinstiți este mai ales simplu și mai cu seamă aspru. Apare limpede că autorul a împrumutat eroilor săi o clarviziune, o înțelegere a sensului vieții care se ridică mult peste posibilitățile Proctorilor din secolul al XVII-lea. În piesa lui Miller vorbesc acuzații proceselor din America contemporană. Personajele cu identitate istorică din *Vrăjitoarele din Salem* folosesc în mod firesc replici și gînduri ale soților Rosenberg, iar în liniștea Rebeccăi Nurse se ghicește încrederea în biruința adevărului, proprie luptătorilor luminați.

Există încă o categorie de oameni care populează piesa lui Arthur Miller și pentru care autorul a compus arii dintre cele mai felurite, acordînd nu-

Scanned with OKEN Scanner

anţele cu meticulozitatea severă care pare să-l caracterizeze. Este vorba despre cei înspăimîntaţi, despre cei care plătesc, în fel şi chip, tribut ruşinos fricii. Ne referim la acea parte din partitura piesei închinată anume învinşilor. A. Miller a scris pentru aceşti eroi lamentabili rînduri triste, covîrşite de ură şi dispreţ, judecîndu-i pe timoraţi cu un vizibil discernămînt. „Uneltelor" care se abrutizează cu alcool, de felul temnicerului Harlick, autorul le acordă o compătimire pe care nu avem cum să n-o regretăm. Pastorul Parris care dezlănţuie întreaga „afacere" de teama pierderii postului său, este redus cu stăruinţă la simţăminte meschine, respingătoare. Frica îi dictează lui Parris primul pas spre minciună, frica îl îndeamnă în ultimul act să facă apel la clemenţa lui Danforth. Miller a ucis consecvent în Parris orice tresărire omenească, înlocuindu-le cu convulsiile fricii, care-l urmăresc neîncetat. El se teme îndeobşte de servitori, de victimele tribunalului, de umbra sa veşnic neliniştită. Un adevărat cvintet al fricii dezlănţuite îl alcătuieşte grupul de fete condus de Abigail Williams. Abigail se deosebeşte substanţial de întreaga populaţie a dramei. Prezentarea pe care i-o face autorul în text este destul de laconică : „de şaptesprezece ani — foarte frumoasă, orfană, cu o mare dibăcie în a se preface". Este în Abigail, desigur, o nemărginită sete de viaţă, o nepotolită foame pentru plăcerile care i-au fost refuzate. Isteţimea o aşază pe deasupra fetelor de seama sa pe care le conduce cum vrea, cu îndemînarea care-i caracterizează pe adolescenţii care devin şefi absoluţi de bandă. Cuprinsă de teamă la descoperirea încercării sale de a face vrăji în pădure, Abigail se lansează în născocirea întîlnirilor cu Diavolul cu o frenezie care conţine nu numai setea sa de răzbunare, dar şi pofta nebună după aventuri nemaivăzute. În atmosfera puritană a Salemului, Abigail a învăţat să poarte cu pricepere ipocrizia sa şi a ajuns, pe calea unei totale alterări

Scanned with OKEN Scanner

a purității vîrstei, la o amoralitate care-i dă o libertate de mișcări amețitoare. Miller i-a atribuit personajului și o puternică înclinație către exploziile isterice care colorează, cînd și cînd, acțiunile sale într-o nuanță patologică supărătoare. Puterea de fascinație a strigătelor sale apare însă perfect explicabilă, dacă ținem seama de atmosfera specifică a timpului și a locului. De fapt, celelalte fete simt că manevrele lui Abigail le asigură viața și onoarea. Răzvrătita Mary Warren va reveni supusă la Abi, cînd va înțelege că-și poate primejdui altminteri existența.

Miller nu disprețuiește valoarea contrastelor puternice. În actul III grupul Abigail pune în joc întreaga sa măiestrie diabolică în confruntarea deschisă cu acuzațiile răsunătoare ale lui John Proctor și Giles Corey. Contrastul dintre jocul perfid al fetelor și puritatea simplă a celor doi fermieri se urcă la o asemenea intensitate, încît autorul a simțit imperativul unei concluzii în finalul actului. Hotărîrea judecătorului Hale de a dezavua tribunalul răspunde unei necesități evidente. Trebuie subliniat că procedeul este reluat pe un plan mai subtil în ultimul act. Apoteoza martiriului celor cinstiți se desfășoară în atmosfera falimentului moral al ucigașilor. În vreme ce John Proctor urcă spre spînzurătoare, orașul află că Abigail a fugit din oraș ca o hoață de rînd, urmărită de groaza răspunderii pentru crimele sale. Aceeași groază poate fi deslușită în privirile lui Danforth și ale lui Parris care asistă covîrșiți la spectacolul grandios al sacrificiului eroic la care se supun Rebecca Nurse și Proctor.

Vrăjitoarele din Salem, piesa lui Arthur Miller, condamnă cu asprime egală crimele vînătorilor de vrăjitoare și slăbiciunile celor care se declară învinși. În climatul Americii de azi, care cultivă pe plan larg opresiunea antipopulară, piesa lui Arthur Miller capătă proporțiile unei excepționale tragedii. *Vrăjitoarele din Salem*, acest poem sobru despre

Scanned with OKEN Scanner

măreția omului și frumusețea adevărului, face cunoscut publicului nostru pe unul dintre cei mai de seamă dramaturgi moderni, într-un mod cu totul remarcabil și surprinzător.

*

Am fi dorit pentru *Vrăjitoarele din Salem* un spectacol sobru, în lumini aspre, severe. Piesa lui Miller își păstrează cele mai de preț comori în simplitatea și francheța replicilor, în întocmirea limpede, aproape brutală a situațiilor. Cel dintîi omagiu cu privire la colectivul Teatrului C. Nottara, trebuie adresat decorurilor semnate de Tony Gheorghiu, pentru modestia lor grăitoare, pentru refuzul de a construi decoruri spectaculoase. Schimbînd cu abilitate cîteva amănunte de la act la act, suplimentînd fericit decorul actului III, decoratorul a creat din bîrne rudimentare de lemn cadrul aproape simbolic al dramei, amintind și sugerînd ambianța tragediilor clasice.

Regia (Sorana Coroamă) s-a lăsat însă atrasă de chemările ciudate ale primului act și a apăsat pînă la exces pe efectele tari, de „grand guignol". Iată de ce în finalul primului act spectatorul neavertizat nu-și dă seama încă de intențiile critice ale scriitorului. Introdus în atmosfera de ciudățenie și groază din primele scene, publicul este gata să accepte piesa ca o dramă fantezistă despre vrăjitori și vrăjitorii, nefiind ajutat de regie să distingă, de la început, liniile complotului care se urzește. Trebuie să spunem că în crearea atmosferei de groază, Sorana Coroamă și-a dovedit incontestabile calități de regizor, care atrag atenția pe bună dreptate. Actul doi și celelalte au obligat regia, prin concizia și simplitatea lor clasică, la o viziune modificată, în care groaza nu mai avea ce căuta. Sorana Coroamă a depășit remarcabil propria sa derută din primul act, convertind pe nesimțite atmosfera teri-

Scanned with OKEN Scanner

fiantă la o dură și neîmpăcată tristețe care apasă necontenit oamenii și întîmplările piesei. Regia a utilizat stăruitor penumbra, reducînd-o uneori pînă la obscuritate sau luminînd-o pal în scenele de supremă înfruntare. S-a obținut pentru izbutirea piesei o omogenitate a ansamblului cu totul remarcabilă, în care fiecare notă falsă (din fericire rară) a răsunat deosebit de grav. Ne referim mai ales la interpretarea lui John Proctor de către Andrei Codarcea, eroare inexplicabilă în distribuție pentru un regizor atît de priceput. Andrei Codarcea a rostit șters, monocord, deși cu interminabile acute, un rol de frumusețI și profunzimi nebănuite.

Dimpotrivă, Natalia Arsene (Abigail) a găsit calea dificilă către deslușirea amestecului tulburător de porniri adolescente și răutăți înverșunate ale eroinei. Interpreta și-a picurat rar și savant veninul, evitînd ipostazele machiavelice de duzină, dăruind personajului farmecul ciudat care izvorăște firesc din tumultul sufletesc al acestei femei deghizate în copil nevinovat. Împreună cu întregul grup al fetelor (Ștefania Georgescu, Irina Dal, Jana Gorea), Natalia Arsene a trăit intens ciocnirea hotărîtoare din actul III, stăpînindu-și cu vădite eforturi pornirile afective. Tatiana Popa (Mary Warren) a înfățișat cu candoare o conștiință firavă, oscilînd inocent între crimă și adevăr.

O actriță bătrînă și deosebit de modestă, Leontina Ioanid, a servit tineretului în rolul Rebeccăi Nurse o lecție de simplitate și simțire. Strălucind prin discreție, vorbind cu glas cald dar departe de orice stridență, Leontina Ioanid a fost emoționantă prin tăinuirea fermă a propriei sale emoții. O surpriză deosebit de plăcută a fost apariția comicului Ion Gheorghiu (Hale) într-un rol de dramă. Interpretul a adus din comedie cu dînsul gestul natural și dezinvoltura mișcării, la care a adăugat accente noi, necunoscute, fără intenția de a da reverendului

Scanned with OKEN Scanner

Hale un loc mai de seamă decît îl are în piesă acest fanatic cinstit, ajuns tîrziu la înțelegerea lucrurilor.

G. Ionescu-Gion (Danforth), Jean Lorin (Parris) și mai ales Neamțu-Ottonel (Giles Corey) au participat cu prestigiu la închegarea unui ansamblu interpretativ deosebit de entuziast și expresiv. Este, totuși, regretabil că regia a făcut tăieri în textul piesei. Regretăm mai ales scena primă din ultimul act în care Tituba și Sarah Good tălmăcesc, într-un mod cu totul propriu, obsesia întîlnirilor cu Diavolul.

Rezervele sînt, desigur, puțin însemnate. Teatrul Nottara a pășit, cu ansamblul său, pe drumul unei maturități artistice care s-ar cuveni să fie jinduită de alte teatre, aparent mai vîrstnice.

Scanned with OKEN Scanner

JURNALUL ANNEI FRANK

de

Frances Goodrich
și Albert Hackett

Teatrul Evreiesc de Stat

Cum să explicăm puternicul ecou stîrnit de tipărirea caietului de însemnări zilnice ale Annei Frank, în paisprezece limbi și în numeroase țări ? După înfrîngerea hitlerismului au văzut lumina tiparului un mare număr de mărturii și relatări, scrise de supraviețuitorii lagărelor de exterminare. Au fost citite cu pasiune declarațiile victimelor eliberate. Au strălucit într-o lumină deosebită notațiile zguduitoare ale luptătorilor încercați, capabili să redacteze senini, în zorii zilei de execuție, mesajul lor mîndru către urmași. Caietul școlăresc al Annei Frank nu poate beneficia de laurii cuveniți ostașului căzut în luptă cu baioneta la armă. Autoarea jurnalului este o fetiță neștiutoare, cu mintea vie, cu priviri cercetătoare, cu sufletul covîrșit de nenumărate întrebări chinuitoare.

Autorii dramatizării jurnalului au înțeles și au exploatat din plin tragismul particular al însemnărilor Annei Frank. Necunoscînd și necuprinzînd acordurile grandioase ale luptei antifasciste, jurnalul fetei din Amsterdam a străbătut lumea datorită exclusiv intensității majore a întrebărilor sale răs-

Scanned with OKEN Scanner

colitoare. Anna Frank trăiește din plin chinurile unei persecuții care i se pare a fi de neînțeles. Ea contemplă consternată lumea fără să poată pricepe de ce izbucnesc războaiele, de unde vin animozitățile, care este izvorul urii năprasnice care se apropie de tinerețea ei, zi de zi, cu pași de șacal. Patetismul temei tragice se amplifică de astă dată datorită caracterului specific al persecuțiilor antisemite. Dezlănțuirea prigoanei ucigașe împotriva unei categorii de oameni atît de diverși, peste considerente de clasă, peste contradicțiile știute, înțelese ale mecanismului societății burgheze, o derutează pe școlărița înamorată de patinaj, căreia i se interzice subit dreptul la soarele primăverii. Explicația științifică a antisemitismului ca diversiune mîrșavă, naționalistă, este cu desăvîrșire ignorată de fiica nefericită a blajinului negustor Frank. Nedreptățită în virtutea unei discriminări de nepriceput, Anna Frank judecă lumea în lumina destinului său dramatic și se zbate între speranță și deznădejde, bizuindu-se exclusiv pe avîntul său nativ către viață și omenie.

Judecată ca transcriere scenică a unui document omenesc, piesa semnată de Frances Goodrich și Albert Hackett ridică — desigur — problema limitelor dintre artă și realitatea neprelucrată, între creația inspirată și relatarea faptelor brute. Caracterul crud, neobișnuit de violent al piesei frizează nu o dată naturalismul. Să fie, așadar, piesa închinată jurnalului Annei Frank „o felie de viață", înfățișată ca atare publicului, și păstrînd ca armă principală savoarea ciocnirilor pasionale nude, care fac apel stăruitor și exclusiv la memoria afectivă a spectatorului ? Mărturisim că ne este greu să răspundem categoric unei asemenea întrebări. Sîntem prea aproape de miezul dramei dezlănțuite de fascism, amintirea anilor negri nu s-a stins încă și ni se pare dificilă sau cel puțin îndoielnică analiza severă și nepărtinitoare a emoției care ne-a stăpînit tot timpul spectacolului. Totuși impresia noastră este că ne

Scanned with OKEN Scanner

aflăm, mai curînd, în fața unei inteligente prelucrări teatrale a unui caiet de mărturisiri, care a păşit singur, cu inocență, pe tărîmul magic al artei. Anna Frank va fi săvîrşit în primul rînd opera de selecție a faptelor şi simțămintelor, dovedind o sensibilitate neobişnuită şi o maturitate excepțională, care trebuie puse în legătură cu condițiile în care a fost alcătuit jurnalul. Farmecul însemnărilor Annei Frank, forța lor remarcabilă stau desigur în sublinierea permanentă a vitalității eroilor, în comentariul savuros al comportării oamenilor din jurul său. *Jurnalul Annei Frank* face parte din familia acelor opere ale literaturii în care lumea este descoperită cu privirile proaspete, avide, şi totodată de o particulară intransigență proprie copiilor sau adolescenților. Dramaturgii au mers consecvent pe această linie revelînd publicului nu o trupă amorfă de oameni timorați, ci o seamă de caractere supuse unui examen analitic deosebit de minuțios. Respectînd legile nescrise ale dramei şi aflîndu-se în fața unui material de o intensitate excepțională, autorii au utilizat un puternic catalizator dramatic, descoperit — desigur — chiar în paginile jurnalului Annei. Astfel, claustrate prin forța lucrurilor, într-un pod, cele opt figuri ale dramei sînt urmărite evoluînd în umbra fricii. Sentimentul de teamă neputincioasă domină acțiunea piesei, revelînd trăsăturile morale ale personajelor. Investigația psihologică se desfăşoară în adîncime — paralel cu creşterea tensiunii nervoase. Pericolul unei iminente arestări (echivalînd aproape cu o condamnare la moarte) înlătură — tablou după tablou — falsele aparențe, ipocrizia, bunele maniere. Ascunşi în acelaşi precar adăpost, familiile Frank şi Van Daan ca şi dentistul Dussel trăiesc împreună, timp de doi ani, groaza şi mizeriile la care le osîndeşte fascismul. Autorii piesei au fost, neîndoielnic, tentați tocmai de condițiile acestei izolări de necrezut a unui grup de oameni, obligați să-şi continue viața ascunşi. Agățați de

Scanned with OKEN Scanner

crengile unui copac fantomatic, în mijlocul valurilor furioase ale unei mări cu ape reci și prăpăstioase, eroii piesei sînt siliți să răspundă unor grave probleme de conștiință. Anna Frank înregistrează sever în jurnalul său aceste răspunsuri și eliberează implicit certificate morale.

Potențialul emoțional al piesei este alimentat continuu, tocmai de contrastul între mișcarea cotidiană, obișnuită a personajelor care repetă gesturi, obiceiuri sau controverse dinainte de furtună și undele înfiorate ale spaimei care veghează cu ochi de gheață această agitație. Aparent nu s-a schimbat mare lucru în viața familiilor Frank și Van Daan. Bătrînul Frank pare a se afla într-un binemeritat concediu de odihnă. El dă lecții de algebră fiicelor sale și discută politică cu dentistul Dussel. Doamna Van Daan se laudă cu adoratorii săi din tinerețe. Dussel își apără tabieturile de celibatar înveterat. Anna și Peter se îndrăgostesc și se îmbată de aroma primului sărut. Doamna Frank rezolvă complicate probleme de bucătărie, în vreme ce tînăra generație este viu alarmată de dispariția motanului Mușu. Dar totul, pînă la cel mai neînsemnat gest, este apăsat și deformat de prezența teribilă a fascismului. Atmosfera irespirabilă a unei lumi în care domnește bunul plac și în care vînătoarea de oameni este la mare cinste, a pătruns dincolo de lacătele adăpostului temerar, otrăvind lent dar sigur viața acestor fugari hăituiți. Ceea ce cutremură spectatorul este tocmai deslușirea amprentei ucigătoare a prigoanei, în replicile cele mai banale, în mișcările cele mai stereotipe. Dincolo de liniștea cu care Frank comunică programul zilnic se ghicește o amărăciune fără de margini, iar în veselia precară a unei mese tradiționale de sărbătoare străbat fiorii neliniștii. Dragostea Annei chiar, crește ca o plantă lipsită de aer, întreținută exclusiv din seva visurilor unei tinereți maturizate precoce.

Scanned with OKEN Scanner

Eroii piesei trăiesc cu o asemenea intensitate dramatismul situației, încît pentru spectator devine din ce în ce mai limpede că refugiindu-se pentru a-și salva viața, locatarii podului trăiesc penibil nu numai din cauza spaimei, dar — cel puțin într-o măsură egală — din pricina ruperii lor totale de viața orașului, de suflul unei largi colectivități umane. Afară, dincolo de ușa zăvorîtă, pîndește moartea, dar tot acolo este și viața, viața adevărată cu oameni care merg grăbiți pe străzi, cu lumină și cu zîmbete, cu zgomote și cu tăceri neașteptate. Este evident că Miep și domnul Kraler, cei doi salvatori care-i vizitează regulat pe ostracizați, nu stîrnesc bucurie numai pentru că aduc alimente și țigări. Ei apar ca emisari ai omenirii întregi, mirosind a aer proaspăt și a viață adevărată. Tortul pe care Miep îl aduce de Anul Nou este devorat cu pasiunea degustării fructului oprit, dulceața sa vorbind despre viața care a fost și despre cea care va veni. Iată de ce finalul propriu-zis al dramei, arestarea fugarilor, se produce ca o nenorocire firească și nu răsună mai dureros ca anii petrecuți în spaimă și renunțări.

Este *Jurnalul Annei Frank* o operă dramatică care va rămîne ? Meritul cel mai de seamă al autorilor piesei stă în faptul că au știut să descopere și să transmită în unități scenice viabile tăria dulce și amară a însemnărilor unei fete care a iubit imens viața în anii cruzi care au împins-o spre moarte, o dată cu alte victime ale bestialității naziste. Limba aspră, neînflorită a dramei nu scade valoarea mesajului său. De fapt, F. Goodrich și A. Hackett au realizat o severă și, în același timp, o subtilă traducere a textului Annei Frank, tălmăcindu-i gîndurile și judecățile într-un limbaj teatral expresiv. Alegînd formula momentelor dramatice care surprind în secvențe scurte caracterele oamenilor și sensul ideilor, autorii au aplicat cu succes experiența cea mai recentă a dramei realiste, desfășurînd sub aparențe epice o aparatură dramatică pu-

Scanned with OKEN Scanner

ternică dar discretă. Este posibil ca numele autorilor acestei dramatizări să nu se ilustreze excepțional în literatura timpului nostru. *Jurnalul Annei Frank* va rămîne însă unul dintre documentele dramatice remarcabile ale vremii noastre. De la înălțimea scenei, el povestește pasionant și cu sublinieri de o profunzime neobișnuită una dintre cele mai urîte povești adevărate din întreaga istorie a omenirii. Cine a întîlnit zîmbetul încrezător al Annei Frank și l-a urmărit cum se stinge treptat sub povara unui destin absurd, nu va ierta niciodată și nu va permite nimănui să uite ce fel de reptilă veninoasă și ucigătoare este naționalismul, sub toate formele sale.

*

Jurnalul Annei Frank poate ajunge la public pe mai multe căi. Nu este greu să realizezi un spectacol de succes cu un material atît de emoționant. Cel mai simplu lucru putea fi obținerea unei versiuni scenice care să mizeze pe „efectele tari" ale piesei, și care să valorifice la extrem virtuțile sale lacrimogene. Teatrul Evreiesc de Stat a ales însă calea cea mai dificilă. Regia (George Teodorescu) și interpreții au convenit să pronunțe sensurile dramei într-un climat sobru, în care cel mai mic gest, cea mai scăzută șoaptă își evidențiază semnificația. Spectacolul se caracterizează prin extrema naturalețe a jocului, marcată chiar de un oarecare exces. Apare limpede că regia a intenționat să dea spectacolului un caracter de document viu, subliniind pe toate căile autenticitatea cît mai deplină a întîmplărilor. Dar în atmosferă, în jocul actorilor, în tăcerea care amplifică puternic fiecare zgomot de pe stradă (sau soneria telefonului din apartamentul de jos) se ghicește frămîntarea interioară a personajelor. Excepțională este, în acest sens, comportarea bătrînului Frank, în inter-

Scanned with OKEN Scanner

pretarea lui Samuel Fischler, care creează o figură de mare frumusețe morală, vorbind rar și zîmbind pal, disimulînd parcă neîncetat tăria de caracter a personajului. Tumultul sufletesc al eroilor izbucnește rar, dar atunci în crize violente, pe care spectacolul le-a tratat în același stil crud, direct. Actrița Heni Lewis-Rieber a realizat o asemenea covîrșitoare izbucnire în scena descoperirii furtului de cartofi. Interpreta a rostit la o asemenea temperatură rechizitoriul său aspru adresat lui Van Daan, încît, amintind intransigența marilor figuri tragice ale Antichității, diatriba sa a depășit simțitor, ca obiectiv, pe nestăpînitul și lacomul tovarăș de adăpost.

Purtate în zestrea actorilor de teatru idiș, nu o dată au apărut în spectacol imagini care amintesc de vechea tradiție a strălucitei trupe din Vilna. Tabloul sărbătorii lumînărelelor, de pildă, și mai ales finalul acestuia, în care cîntecul sărbătoresc este reluat întretăiat de zvîcnirile spaimei, intervine pe neașteptate, broderie sentimentală de mare efect, în limbajul sobru al spectacolului. Asemenea intervenții nu supără însă. Deși de altă natură, ele nu tulbură și nu spălăcesc culorile naturale ale povestirii dramatice. Spectacolul cu *Jurnalul Annei Frank* oferă, desigur, noi soluții îmbinării stilului tradițional al teatrului evreiesc cu cerințele noilor drame, de o factură de loc romanțioasă.

Relatînd despre *Jurnalul Annei Frank*, s-ar fi cuvenit să începem cu lauda interpretei principale. Cititorii trebuie să afle că la Teatrul Evreiesc de Stat poate fi întîlnită o Anna Frank tulburătoare printr-un tainic amestec de suavitate și pasiune clocotitoare. Lia König-Stolper a parcurs, într-o evoluție impresionantă, cei doi ani de recluziune ai Annei. Fata zglobie din primele tablouri a căpătat pe nesimțite privirile neliniștite ale adolescentei. Cu totul remarcabil este faptul că după fragmentele din jurnalul Annei, citite la megafon în

Scanned with OKEN Scanner

pauze, fragmente care subliniază cîte o nouă etapă din viaţa eroinei, spectatorul găseşte pe scenă, la ridicarea cortinei, imaginea întreagă a autoarei jurnalului, imagine legată de excelenta tălmăcire scenică a accentelor surprinse în rîndurile din jurnal. Cuvinte de laudă se cuvin şi altor interpreţi : Benno Popliker (Van Daan), Sonia Gurman (doamna Van Daan) ca şi lui Willi Becker (Dussel) pe care l-am fi dorit, însă, mai puţin crispat.

Decorul unic al piesei (realizat de Adina Reich şi Dan Nemţeanu) a dăruit spectatorului o continuă viziune de ansamblu a micii colonii. Situarea uşii principale în prim-plan, dar totodată în afara decorului, adînceşte ideea izolării totale a eroilor şi reliefează funcţia de punte către viaţa dinafară, a scării care coboară spre etajele inferioare.

La Teatrul Evreiesc de Stat, Anna Frank îşi trăieşte de două sau de trei ori pe săptămînă, în numai trei ceasuri, zbuciumul ultimilor săi ani de viaţă. În privirea luminoasă, senină a interpretei, aşa cum ne apare cu deosebire în clipele care preced arestarea, se formulează întregul mesaj al piesei, transcris cu cerneală în paginile jurnalului : „eu stărui să cred că binele va învinge şi această cruzime va lua sfîrşit şi că pacea şi liniştea vor domni din nou pe pămînt", dar acest lucru nu va fi posibil dacă „întreaga omenire, fără nici o excepţie, nu va fi supusă unei schimbări radicale".

Scanned with OKEN Scanner

VARIA

Scanned with OKEN Scanner

ÎN LEGĂTURĂ CU CRITICA DRAMATICĂ *

Criticul literar este un îndrumător activ al cititorului, un sprijinitor neobosit al scriitorului. Este greu de crezut că putem să atribuim acest titlu de cinste acelora dintre publicişti care pipăind cu prudenţă terenul şi dregîndu-şi anevoie glasul se rostesc în problemele literaturii de două pînă la patru ori pe an. Istoria literară n-a avut cum să înregistreze activitatea puţintică a unor asemenea condeie. Nici Bielinski şi nici Sainte-Beuve, nici Gherea şi nici Ibrăileanu nu scriau căznit, la îndelungi răstimpuri. Elogiile se cuvin exclusiv cronicii literare active şi îndrăzneţe care mi se pare că este condiţia firească a activităţii fiecăruia dintre criticii literari. Articolele de exegeză, studiile ample monografice, eseul scînteietor solicită bineînţeles cu insistenţă pe critic, care este chemat să ducă la capăt sarcini deosebit de grele.

Drumul către dezbaterea problemelor ample ale literaturii nu poate fi însă deslușit limpede decît în contact cu viaţa de fiecare zi a cărţilor. De la masa

* Cuvînt la Congresul Scriitorilor din R.P.Romînă — 1956.

de lucru a cronicarului literar, vizibilitatea este infinit superioară. Cronica obligă, pe de altă parte, pe critic să supună analizei sale un mare număr de cărți, dintre care unele excelente, altele alcătuite cu stîngăcie, unele semnate de scriitori cunoscuți, altele de tineri începători. Nu vi se pare că unii dintre criticii literari îmbătrînesc înainte de vreme, se clasicizează de timpuriu și pierd contactul cu mișcarea vie a literaturii ?

Deosebit de neliniștitoare ne apare în această privință dispariția „poștei redacției" la revistele noastre literare. Nu trebuie să uităm că această rubrică aparent minoră a cunoscut în istoria noastră literară giranți străluciți. Care dintre noi nu-și amintește răspunsurile profesorului George Călinescu adresate cu regularitate începătorilor timizi ?

În legătură cu aceste observații trebuie să amintim măcar în treacăt despre lipsa de interes a celor mai mulți dintre criticii noștri fruntași pentru soarta scriitorilor tineri. După ce a atins vîrsta de douăzeci și cinci de ani și o lună, criticul adoptă seninătatea olimpică. El oficiază rar, sub titluri impresionante, înțelegînd să elaboreze cu demnitate numai articole consacrate cărților mari. Nu s-au scris articole substanțiale care să lumineze impasul în care se află unii dintre poeții tineri, solicitați de întrebări uriașe la care răspund adeseori în fraze nebuloase semnalînd lipsa de claritate, lipsa de înțelegere profundă a marilor probleme ale vieții.

Fără rîvnă, fără pasiune, misiunea criticului literar eșuează lamentabil. Critica literară ca și întregul nostru front literar nu se poate împăca nici cu plictiseala, nici cu lenea, nici cu disprețul pentru faptele aparent mărunte ale vieții noastre literare.

În această ordine de idei se cuvin considerate și unele probleme ale criticii dramatice. În primul rînd ni se pare necesar să definim critica drama-

Scanned with OKEN Scanner

tică ca una dintre ramurile criticii literare. Nu este vorba aici de rîvna nobiliară a criticului dramatic la un blazon care îi este refuzat. Lucrurile sînt de fapt mult mai serioase. Este vorba să clarificăm rosturile adevărate ale criticii genului dramatic al literaturii, întrucît în această privinţă pot fi deosebite cel puţin două erori care mi se par în egală măsură dăunătoare.

Nu poate fi acceptată astfel ideea greşită după care critica dramatică a pieselor originale inedite poate fi fixată exclusiv asupra textului literar, cu dezinteres afirmat pentru verificarea artistică a acestui text în lumina transpunerii sale scenice.

Cu mai mult timp în urmă, în şedinţa de constituire a comisiei de critică literară a Uniunii Scriitorilor, cîţiva dintre participanţi au crezut posibil să afirme cum că acei dintre criticii dramatici care nu înţeleg să se restrîngă la analiza pieselor ca opere literare independent de problemele spectacolului nu au mai multă legătură cu literatura decît criticii plastici sau muzicali. Această judecată porneşte, evident, din subaprecierea specificului genului dramatic, gen legat indisolubil de cerinţele teatrului.

Nu vom greşi afirmînd că izbutirea unui studiu închinat operei dramatice a unui scriitor clasic depinde într-o însemnată măsură de cunoaşterea amplă a istoriei spectacolelor pieselor studiate, cunoaştere dobîndită din documente şi mărturii, cît şi din experienţa de spectator a cercetătorului. Cu atît mai mult în discutarea pieselor noi, ignorarea verificării scenice a acestor lucrări va dăuna considerabil aprecierii juste, cuprinzătoare, a calităţilor lor reale. Piesele de teatru nu sînt scrise pentru a fi cîtite. Replicile personajelor nu mărturisesc întregul mesaj al operei. Trebuie să se închege din gesturi şi mişcări, din răsuflarea fierbinte a interpreţilor atmosfera în care se desfăşoară conflictul, acea atmosferă care în proza literară este realizată prin intervenţiile multiple ale autorului, prin zeci

Scanned with OKEN Scanner

și zeci de alte procedee. Critica genului dramatic nu poate să nu se supună acestui specific. Cititorul a putut urmări cu uimire în anul trecut cronica dramatică semnată lunar de Ecaterina Oproiu în revista *Tînărul scriitor*, în care, cu o tenacitate demnă desigur de cauze mai nobile, a fost ocolită, cu perseverență, analiza spectacolului prilejuit de piesele recente. Aceste cronici au putut să conțină observații interesante, subtile, dar și-au păstrat caracterul unor simple notații disparate, care au împiedicat pronunțarea limpede a unei judecăți globale asupra valorii pieselor respective.

Ocolirea cerințelor specifice genului dramatic și tratarea pieselor de teatru ca texte literare în sine a dus de asemenea, nu o singură dată, la rezultate greșite în unele studii și articole asupra lucrărilor dramatice ale scriitorilor dintre cele două războaie. S-a acordat astfel o valoare exagerată unor piese care și-au dovedit slăbiciunea artistică tocmai prin caracterul lor nedramatic, prin placiditate și discursivitate.

Nu mai puțin greșită — dar din nefericire mult mai răspîndită — este tendința de a subaprecia în cronica dramatică însemnătatea analizei piesei în favoarea discutării ample a spectacolului. În paginile revistei *Contemporanul* și ale altor reviste, se practică, în această privință, un sistem prin intermediul căruia cititorul este ajutat să nu înțeleagă mare lucru cu privire la opiniile cronicarului. Procedeul esențial al acestor cronici este amestecul halucinant al analizei piesei cu analiza spectacolului, în așa fel încît este greu de înțeles ce se reproșează autorului și ce laude sînt adresate interpretului. Iată un asemenea exemplu dintr-o cronică semnată de Al. Popovici în revista *Teatrul*: „Liceanul Pavel (Eugen Nagy) este cel mai copt pentru revoluție, pentru lupta politică. În spectacol însă el a fost învelit într-un soi de mantie romantică, uneori reținut, alteori messianic. Așteptăm mereu aceeași

Scanned with OKEN Scanner

scenă care să dezvăluie personajul în adîncurile sale ca pe viitorul bolșevic, soldat al revoluției. Finalul ne-a adus-o puțin prea tîrziu, dincolo de limitele tensiunii dramatice."

Cu reale dificultăți cititorul înțelege din primele fraze ale acestui fragment de cronică că interpretul a învelit personajul în mantia romantică, că s-a dovedit reticent ș.a.m.d. Dar cine este vinovat de întîrzierea unei scene revelatoare pentru luminarea personajului nu se mai poate înțelege. Regia ? Autorul ? Interpretul ?

Asemenea exemple se mai pot da. Într-un asemenea mod a fost evitată analiza profundă a piesei *Preludiu* într-o cronică din *Contemporanul* semnată de Valentin Silvestru. Circulă chiar curioasa versiune după care „cronica dramatică" este o denumire improprie, necesară fiind „cronica teatrală", în care accentul să cadă asupra tehnicii spectacolului. Dar aci ne întîlnim cu o dispută mai veche, strîns legată de apărarea liniei realiste a teatrului și a dramaturgiei. Criticilor care disprețuiesc analiza literară a lucrărilor dramatice trebuie să li se reamintească însemnătatea principiului primatului textului literar în spectacolul de teatru.

Apărarea primatului textului literar a însemnat în primele patru decenii ale secolului nostru lupta pentru apărarea mesajului ideologic al pieselor realiste, împotriva încercărilor intempestive de a coborî teatrul în mlaștina experiențelor fade, gratuite, ale unor regizori tiranici. Este locul să amintim aci cîteva rînduri dintr-un articol al lui Mihail Sebastian, adresat unui partizan al principiilor antirealiste ale lui Gordon Craig : „Domnia-sa vorbește de dincolo de rampă, iar eu îl ascult din stal. Optica este cu totul diferită. Domnia-sa crede în tehnică. Elementele de teatru pentru domnia-sa sînt : scena, actorul, lumina, decorul. Cînd domnia-sa așteaptă o renaștere a teatrului romînesc, de aici o așteaptă. În ce mă privește, nu văd, dimpo-

Scanned with OKEN Scanner

trivă, decît o singură renaștere creatoare — a literaturii dramatice. Restul se realizează prin consecință... Nu văd, nu înțeleg o tehnică de teatru în abstract. Văd o operă dramatică și înțeleg că ea cuprinde un stil ce trebuie exprimat scenic.

Altă tehnică, instrument autonom de text mi se pare că nu poate fi decît o tehnică sterilă."

Departe de noi gîndul de a acuza pe criticii dramatici care neglijează analiza amplă și distinctă a textului literar de gînduri rele cu privire la temeiurile realiste ale dramei și teatrului. Ei continuă însă, fără să fi sezisat, practica vechilor cronici ușuratice și zglobii, în care cel mai important element este demonstrația faptului că „cutare actor sau cutare actriță promite..." Trebuie să dezvoltăm critica noastră dramatică pe drumul firesc al cercetării problemelor dramei în strînsă legătură cu cerințele teatrului. În această cercetare, punctul de plecare nu poate fi însă decît textul literar ale cărui idei și caractere trebuie luminate în spectacol.

Acesta este drumul criticii dramatice realiste românești, care a fost ilustrat de semnăturile lui Cezar Bolliac, Mihail Eminescu, I. L. Caragiale, Pompiliu Eliade și, mai tîrziu, ale lui Camil Petrescu, Mihail Sebastian, George-Mihail Zamfirescu. Criticul dramatic, abandonînd modalitățile facile ale „Fotoliului 13 bis", care a ilustrat cîndva paginile unei prese teatrale de tipul *Cortinei*, este chemat să aducă lumină în problemele complexe ale dezvoltării dramaturgiei noastre noi.

O asemenea problemă este legată de promovarea temelor vieții noi în literatura noastră dramatică. Criticii au sprijinit într-o largă măsură stimularea abordării unor asemenea teme și nu încape îndoială că acesta va rămîne și pe viitor unul dintre obiectivele noastre cele mai însemnate.

Pentru a ajuta însă munca autorilor dramatici în izbutirea unor piese bazate pe noile realități, nu este de ajuns să le adresăm mereu prime de încu-

Scanned with OKEN Scanner

rajare, sub chipul laudelor și aplauzelor răsunătoare. Este necesar să discutăm serios despre modalitățile cele mai potrivite de a înfățișa pe oamenii de azi, despre căile cele mai adecvate exprimării pasiunilor lor clocotitoare. Așa cum s-a arătat în Salutul Comitetului Central al Partidului adresat Congresului „scriitorii și criticii trebuie să se călăuzească după cerințele Congresului al II-lea al P.M.R., ca operele creatorilor să fie făurite la un înalt nivel de măiestrie, așa cum merită temele mărețe cărora le sînt consacrate".

Aducînd pe scenă personaje și probleme inedite, dramaturgia contemporană se află în fața unor însemnate probleme aparținînd sferei măiestriei artistice. Trebuie găsită, cu alte cuvinte, forma ideii, evitînd retorismul și mediocritatea.

S-au scris la noi piese remarcabile, ale căror merite nu trebuie să îngăduim să fie trecute sub tăcere. Se mai scriu însă adesea piese despre gospodăria colectivă, construite pe tiparul unor prospecte de tip comercial. Se începe cu inițiativa înființării, este introdus instructorul raional, după care urmează o mică demonstrație de luptă de clasă — nu prea lungă și nu prea supărătoare — cît și un mijlocaș care nu șovăie mai mult de un act și jumătate. Totul se termină apoi într-o dulce idilă pastorală însuflețită de un ospăț sardanapalic.

Adevărul pe care nu-l pătrund încă autorii unor asemenea „opere" debile constă tocmai în faptul că noi avem nevoie nu de piese despre gospodăria colectivă, ci despre colectiviști. În centrul lucrărilor trebuie să stea oamenii noștri minunați, surprinși în conflictele puternice, zguduitoare, ale vieții adevărate. Critica dramatică trebuie să intervină cu însuflețire și competență în aceste probleme de măiestrie. Trebuie să înfrîngem astfel primejdia conflictului verbal, în care dramatismul nu se află în ciocnirea ideilor, în înfruntarea pasiunilor, ci în

Scanned with OKEN Scanner

dialogul mai mult sau mai puțin nervos al piesei respective.

Scriitori dintre cei mai buni n-au fost ajutați de critica dramatică, care s-a limitat să elogieze la nesfîrșit, refuzînd dramaturgilor sprijinul așteptat.

În cercetarea pieselor lui Mihail Davidoglu, acest dramaturg înzestrat, care s-a reliefat printre primii cu un timbru propriu, distinct, ni se pare că ar fi de un deosebit interes discutarea pendulării operelor sale între accentele realiste autentice și intriga romanțioasă, în care, după cum spunea Bielinski, nu vorbesc personajele, ci autorul care „comentează dezvoltarea subiectului dramei". Nici autori de comedie talentați, ca Aurel Baranga, n-au primit ajutorul unei analize cuprinzătoare în care s-ar putea pune, între altele, problema unei anume predilecții pentru artificiile de tehnică dramatică, care impietează asupra profunzimii caracterelor comediei.

Este necesar să analizăm cu atenție încercările merituoase ale unora dintre dramaturgii tineri de a găsi calea către reluarea într-un nou spirit a tradițiilor dramei moderne de tip ibsenian. Condamnînd intimismul nu avem nici un motiv să nu încurajăm drama cu personaje puține, în care pasiunile se înfruntă pe planul conștiinței, în dezbaterea unor deosebit de actuale probleme de etică. Critica dramatică trebuie de asemeni să prevină pericolul recrudescenței vechii melodrame și a formulelor perimate ale comediei bulevardiere.

Piesa *Drumul soarelui* de Virgil Stoenescu, care a solicitat cu stăruință aplauzele publicului prin folosirea unor clișee uzate de melodramă, a fost salutată de unii critici în termeni elogioși, pe care Caragiale, în cronicile sale, îi refuza lui Schiller sau lui Victor Hugo.

Nu trebuie, bineînțeles, să facem nimănui proces de intenție, greșelile sînt firești. Nefirească este numai rezerva criticii față de problemele complexe,

Scanned with OKEN Scanner

de prim ordin ale teatrului și dramaturgiei contemporane.

În presa literară din ultimul timp s-a discutat despre caracterul dăunător al „tămîierii" scriitorilor, au fost condamnate critica, elogiile fade, care frînează dezvoltarea firească a literaturii. Trebuie spus, în această privință, că în critica dramatică situația este cu deosebire gravă. Cu rare excepții, cronicarii dramatici au folosit asemenea ditirambe la adresa autorilor de piese, încît — de ce n-am mărturisi-o? — și-au cam mîncat din prestigiu. Entuziasmul unor cronicari împărțit în egală măsură unor autori de talii deosebite devine — cred — descurajant și pentru cel lăudat. Practicarea unei critici distructive nejuste nu este, desigur, mai puțin condamnabilă. Se întîmplă însă ca formularea unui punct de vedere critic într-un mod ascuțit să supere mai ales din cauză că unii dramaturgi nu cunosc de multă vreme sau n-au cunoscut niciodată rigorile unor exigențe pe deplin firești. Criticii dramatici, ca și toți ceilalți critici literari, constată uneori cu nestăpînită uimire că observațiile lor critice sînt sancționate de scriitori cu întoarcerea ostentativă a capului drept răspuns la cel mai amabil salut.

Este momentul să-l citățm pe autorul *Scrisorii pierdute* alegînd un pasaj deosebit de actual cu privire la tămîierea practicată de unii critici dramatici în aprecierea unor piese și unor spectacole. Să auzim:

„Un copil răsfățat, un Pepi sau un Toto, a trăit în sînul familiei pînă la o vîrstă cam înaintată", unde i s-a zis „că e admirabil, extraordinar, fenomenal de frumusețe și de spirit". Dar ajuns mare băiatul este dat „la pensionat" unde „începe să capete observații, admoniții". La acest tratament, Pepi nu poate să accepte ca „el, admirabilul, extraordinarul, frumosul, să capete observații".

Scanned with OKEN Scanner

La această istorie, Caragiale conchide: „Întrebăm pînă cînd copilăriile astea à la Pepi cel fără viitor? Noi, artiștii, scriitorii, cronicarii, publiciștii, sîntem oare o familie în sînul căreia trebuie să ne tămîiem reciproc și mutual spre a face admirația unui public de gură-cască? Ar fi trist să fie așa." Și mai departe: „Chestia în artă nu stă în atingerea absolutei perfecții, ci în o relativă lipsă de imperfecțiuni. Tocmai aci stă rolul criticii: să semnaleze imperfecțiile și să recomande eliminarea lor, dacă lucrul e cu putință."

Caragiale are, desigur, dreptate. Trebuie să apărăm realizările literaturii noastre, să nu permitem ponegrirea succeselor reale. Dar pentru a asigura noi și noi succese, trebuie să imprimăm activității criticii noastre un spirit viu, combativ, principial. Înfățișînd cu mîndrie izbutirile, trebuie să spunem deschis, pe nume, lipsurilor. Scriitorii noștri nu au, desigur, nimic comun cu copiii răsfățați de felul lui Pepi sau Toto. Ajutorul criticii literare active, călăuzită de ideile marxism-leninismului, trebuie să se caracterizeze prin pasiunea partinică a apărătorilor noului împotriva rămășițelor dezgustătoare ale vechiului, în orice ambalaj și sub orice etichetă s-ar ivi în piesele noastre.

Scanned with OKEN Scanner

ÎN CĂUTAREA ADEVĂRATULUI ALECSANDRI

A fost aproape o tradiție în istoria noastră literară modernă atitudinea ironic îngăduitoare față de scriitorii începuturilor. În istorii literare mai mari sau mai mici, în articole și studii binevoitoare s-a desfășurat un adevărat concurs de vervă sarcastică la adresa acelora care au deschis calea marilor realizări literare de mai tîrziu. Este drept că printre rîndurile scăpărătoare și inteligente care luau în derîdere naivitatea și lipsa de rafinament a primilor noștri scriitori, nu lipseau fraze reci care consemnau resemnat meritele acestora. Alecsandri a beneficiat îndeosebi de talentul descurajant al unor asemenea autori de istorie literară. Puțin cunoscută și mai ales puțin studiată, opera sa, cercetată în lumina exigențelor unei alte sensibilități decît aceea a epocii sale, în lumina altor criterii decît cele potrivite momentului apariției sale extraordinare în literatura noastră, au dus mai curînd la chicoteli ușuratice decît la judecăți critice demne de luat în seamă. Unii dintre biografi au fost cu deosebire frapați de lipsa sa de stăruință, de goana sa ușuratică de-a lungul Europei,

Scanned with OKEN Scanner

de amorurile sale declarative, de vanitatea sa debordantă. Puțini dintre acești cercetători au uitat să rîdă, împreună cu cititorul, la citarea versurilor de dragoste șoptite „cu Niniţa-n gondoletă" sau la relevarea însemnătății cu totul exagerate pe care scriitorul a dat-o încununării sale la Montpellier de către juriul Felibrilor. Într-o piesă de teatru, altminteri remarcabilă, autorul *Fîntînii Blanduziei* este proiectat cîteva minute pentru o grăbită paralelă cu sufletul pasionat, înflăcărat, al vizionarului Bălcescu. Se ajunge astfel la concluzii pripite, care osîndesc fără drept de apel autenticitatea simțămintelor celui ce a scris *Bălcescu murind.*

Maniera încîntătoare a portretisticii a dus nu o dată la o periculoasă confuzie de metodă. Savurîndu-se îndelung gesturi, amănunte și întîmplări tentante din viaţa scriitorului, imaginîndu-se continuu o întîlnire cu nesfîrșite resurse comice a unui scriitor vechi cu cititorii unui alt leat, s-a pierdut din vedere cercetarea onestă și profundă a operei întregi. S-a pierdut astfel, mai ales, interesul pentru valorificarea întreagă a fiecărei pagini, cu zelul omului de știință, intermediar iscusit între epoci și neguțător priceput de diamante vechi.

Este probabil că nerăbdarea și inconstanța lui Alecsandri, plecările sale brusce, preocupările sale multiple, efuziunile sale pripite — au ascuns sub masca seninătății un suflet neliniștit, căutînd mereu tablouri noi ale vieții, lăsîndu-se grăbit, cu îndrăzneala primilor călători, pe toate potecile ce i se deschideau în față, nerezistînd nici unei tentații și cheltuindu-se fără chibzuință. Este cert că a lăsat în urma sa un monument impresionant, de la care pleacă nenumărate drumuri spre marile opere realiste ale generațiilor următoare. Capitolul despre Alecsandri nu poate lipsi din nici una dintre istoriile genurilor noastre literare. Opera aceasta însă nu putea fi creată de personajul ridicol și superficial de care ne-au vorbit unii cercetători.

Scanned with OKEN Scanner

Manifestîndu-se la început ca o reacție lesne de înțeles împotriva istoriografiei inepte care încerca să demonstreze viabilitatea peste veacuri a *Suvenirelor* și a *Lăcrămioarelor*, cu mijloacele persuasiunii naționaliste, atitudinea critică față de opera lui Alecsandri a degenerat adesea într-o judecată seacă de valori, care trecea cu grație întreaga operă la capitolul documentelor. Vechile prejudecăți ale unei istoriografii anchilozate de false dogme academice erau înlocuite astfel cu noi prejudecăți. Criticismul dizolvant urma elogiilor nesusținute, împlinind cu tristețe soarta comună a adversarilor criticii științifice.

*

Este desigur o operă pasionantă să răspunzi acestor prejudecăți. Nu ne putem îndoi că în anii care vor veni opera lui Alecsandri își va găsi în sfîrșit cercetători atenți care s-o descifreze cu rîvnă și cu pasiune. Nu vrem să anticipăm asupra rezultatelor unei asemenea cercetări. Ne vom îngădui aci cîteva scurte observații pe marginea operelor pe care Alecsandri le-a închinat teatrului. Atrage astfel atenția stăruința cu care s-a negat adeseori originalitatea pieselor lui Alecsandri și cu deosebire a comediilor sale. Este uimitor cît de multă însemnătate s-a acordat preluării de către Alecsandri a unor intrigi, a unor tipuri și, mai ales, a unor pretexte de farsă și vodevil din operele unor scriitori francezi foarte cunoscuți în epocă. S-a brodat pe această temă legenda „incapacității de invenție" a scriitorului și s-a strecurat cu un zîmbet eticheta „imitațiilor". Nu se poate nega că unele dintre primele lucrări dramatice ale lui Alecsandri sînt simple localizări, ceea ce de cele mai multe ori atestă și autorul (*Farmazonul din Hîrlău*, *Modista și Cinovnicul* ș.a.). Este de asemenea adevărat că numeroase co-

Scanned with OKEN Scanner

medii ale sale de mai tîrziu pleacă de la schema vreunui vodevil franţuzesc, văzut de autor în desele sale călătorii la Paris. Dar plecînd de la aceste reminiscenţe scriitorul întocmeşte un „repertoriu naţional", populat de tipuri caracteristice societăţii romîneşti şi răspunzînd mai cu seamă unor întrebări proprii acestei societăţi. Monsieur Poirier din piesa lui Augier şi Sandeau devine, sub numele lui Hagi Petcu, un personaj modificat substanţial. N-ar fi ridicolă observaţia după care s-ar contesta originalitatea lui La Fontaine şi Krîlov ca „imitatori" ai lui Esop ? „Imitaţia" include desigur ideea transpunerii anacronice, sub auspiciile fanteziste ale „modei", a unor forme străine într-un climat cu alte cerinţe. Alecsandri nu a fost desigur un imitator franţuzit. El a redactat, sub presiunea cerinţelor tînărului teatru romînesc şi în condiţiile lipsei unei ascendenţe naţionale în dramaturgie, piesele de care societatea romînească a timpului său avea nevoie. Pentru aceasta el a substituit cu o măiestrie inexplicabilă personajelor modelului francez propriile sale personaje, reprezentînd într-o largă măsură oamenii, moravurile şi problemele principatelor romîne în fierbere revoluţionară. Negarea valorii realiste a comediilor lui Alecsandri, zeci de ani după moartea sa, descindea nemijlocit din cunoscuta teorie maioresciană a „formelor fără fond". Opera lui Alecsandri devenea astfel, printr-o ciudată mişcare, ilustrativă pentru „imitarea" ridicolă a apusului, atribuită generaţiei de la 1848 cu o stăruinţă regretabilă.

Presupunînd însă că, prin perpetuarea unor vechi erori, am consimţi să trecem peste originalitatea unor piese ca *Iorgu de la Sadagura*, *Iaşii în carnaval*, *Rusaliile*, suspectate ca imitaţii, ne mai rămîn, ferite de asemenea acuzaţii, piesele din seria admirabilă a *Coanei Chiriţa* şi în sfîrşit galeria remarcabilă a figurilor din „cantonete" : Sandu Napoilă, Clevetici, Paraponisitul, Mama Angheluşa,

Scanned with OKEN Scanner

Kera Nastasia, Barbu Lăutaru, Surugiul, Ion Păpușariul... O asemenea zestre poate neîndoielnic să desemneze — singură — care este adevărul cu privire la „imitatorul" Alecsandri.

Autenticitatea eroilor din comediile lui Alecsandri poate fi cel mai deplin probată prin urmărirea descendenților lor literari care dau strălucire comediei satirice de mai tîrziu, și, în primul rînd, operei lui Ion Luca Caragiale. Apare limpede, la o cercetare cît de sumară, că tipurile comediei caragialiene descind atît de firesc din lumea surprinsă de Alecsandri în cantonete și vodeviluri, încît șirul filiațiilor poate fi urmărit îndelung, permițînd nenumărate combinații. Nu se poate contesta astfel că Joițica — „dama bună" — din *O scrisoare pierdută* face parte din familia Coanei Chirița, moștenind la un nivel mai înalt setea de putere, simțul practic și slăbiciunea la amor a boieresei de la Bîrzoeni. Zoe Trahanache poate fi desigur Calipsița, pe care o altă coană Chiriță ar fi reușit să o mărite nu cu un boiernaș de felul lui Cociurlă, ci cu un barosan din cei pe care îi visa drept ginere nevasta ambițioasă a ispravnicului Bîrzoi. Cațavencu este un Clevetici mai rafinat care a tras învățămintele actului samavolnic de la 11 februarie. Trecînd anii, Sandu Napoilă și-a pus redingota de avocat a lui Tache Farfuridi evoluînd cu precauție de la „unde mergem, boieri dumneavoastră?" la „însă nu exagerațiuni". Asemenea legături trainice indică reflectarea în opera lui Caragiale a procesului unor clase sociale, proces pentru care Alecsandri a pregătit în piesele sale dosarul amplu al antecedentelor. Din „imitații" searbede, agrementate doar cu muzica lui Flechtenmacher, nu avea cum să se producă întreaga geneză a comediei satirice românești. Cei *Trei Crai de la Răsărit* ai lui Hașdeu sînt și ei desprinși de-a dreptul din atmosfera unor comedii ca *Piatra din casă*, în vreme ce *Hagi Tudose* mai amintește încă pe nepotul avar

Scanned with OKEN Scanner

al lui Agachi Flutur și încă alte tipuri și situații proprii comediilor lui Alecsandri.

Trece încă azi drept o dovadă de inteligență și sensibilitate recunoașterea deplină a superficialității bardului de la Mircești. Această apreciere pe deplin valabilă atunci cînd se referă la poezia sa erotică, la unele poezii ocazionale, sau la unele dintre vodeviluri, este cu totul discutabilă în valorificarea poemelor sale epice, a prozei (cu excepția povestirilor romanțioase din tinerețe) și, în sfîrșit, a celor mai bune creații dramatice. Nu trebuie să uităm că Alecsandri e autorul *Fîntînii Blanduziei*, dramă emoționantă a bătrîneții unui mare poet. Horațiu trăiește cu intensitate, în versurile expresive ale lui Alecsandri, sentimentul pătrunderii sale în veșnicie. În detașarea ideii centrale a piesei, Alecsandri a ocolit în mare măsură clișeele romantice sau grandilocvența unora dintre poemele sale. Austeritatea clasică a acestei drame în versuri a dat o strălucire neștearsă încă sensului înalt al artei poetice, rezolvării dilemei tragice poet-om care-l neliniștește pe bătrînul Horațiu.

Alecsandri nu este desigur numai mentorul celor dintîi scriitori mari ai literaturii noastre. El nu este numai alchimistul care a preparat în laboratorul său limba și parfumul versurilor de mai tîrziu cît și formele variate ale speciilor genului dramatic pentru uzul continuatorilor. După ce se vor fi scris studiile cuvenite asupra acestei opere de mare însemnătate culturală, va mai rămîne o sarcină de mare răspundere: prețuirea judicioasă a acelei părți din moștenirea lui Alecsandri care a rămas încă vie. La acestea toate, mă gîndeam, asistînd nu de mult, la triumful *Fîntînii Blanduziei*, după zeci de spectacole, în fața unui public care-i zîmbea cu o tainică înțelegere autorului „veșnic tînăr și ferice" al acestui fermecător poem dramatic.

Scanned with OKEN Scanner

HENRIK IBSEN

S-au împlinit cincizeci de ani de la moartea unuia dintre cei mai de seamă scriitori ai lumii. Despre el și despre opera sa se cuvin scrise studii și cercetări bogate în înțelesuri. El este autorul *Norei* și al *Strigoilor*, creatorul doctorului Stockman și al rătăcitorului Peer Gynt. Pentru cei care parcurg cu interes etapele succesive ale vieții scriitorului, oprindu-se fără grabă asupra faptelor și amănuntelor, uimește legătura atît de strînsă, atît de firească, dintre operele lui Ibsen și propria sa biografie.

Henrik Ibsen s-a născut la 20 martie 1828 în orășelul Skien, situat pe coasta norvegiană în bătaia vînturilor puternice ale mării. Tatăl său ducea mai departe tradițiile unei vechi familii de armatori, mama se trăgea dintr-o familie bigotă de negustori. Scriitorul a scris cele mai bune piese ale sale cheltuind cu nepăsarea unui nabab din tezaurul prețios al experienței sale de viață. El a povestit și a predicat, a demascat și a judecat fapte și întîmplări dintr-o lume pe care o supune ani nenumărați cercetării privirilor sale pătrunzătoare. Primele refe-

Scanned with OKEN Scanner

rințe despre această lume i-au fost servite încă din anii copilăriei. Cînd Henrik avea de-abia opt ani, întreprinderea tatălui său este declarată în stare de faliment. Familia Ibsen se retrage la țară, unde copilul împărtășește amărăciunea traiului familiei sale în declin. La douăzeci de ani, cînd încearcă să-și croiască un drum propriu în viață, Ibsen cunoaște drama înfrîngerii visurilor de aur ale tinereții. Aspirațiile sale către pictură sînt părăsite din pricina greutăților bănești ale familiei. În 1844 îl găsim pe Ibsen la tejgheaua unui farmacist din Grimstadt, înregistrînd cu o lacomă curiozitate discuțiile aprinse ale notabililor orașului, care se întruneau în fiecare seară la farmacie. Ucenicul farmacist pregătește de pe acum în laboratorul său neștiut soluția corosivă cu care va dălțui mai apoi în piesele sale tipurile de burghezi filistini. Ecourile mișcărilor de la 1848 îl entuziasmează pe tînărul Ibsen. El compune o odă emoționantă în favoarea Ungariei martirizate și o suită de sonete în care cheamă la luptă comună popoarele scandinave. Prima sa piesă *(Catilina)* îl înfățișează pe vrăjmașul lui Cicero, în chipul unui luptător protestatar, cu aluzii transparente la problemele și moravurile societății norvegiene.

Ibsen se declară mereu mai puternic în dezacord cu moravurile societății timpului său. Umilirea omului, încătușarea voinței sale, îl tulbură adînc. Sensibil la orice act de protest față de această lume care-l îngrețoșează, scriitorul se dăruie cu trup și suflet pasiunii demascării minciunilor convenționale. Vocația sa de predicator al unor alte visuri îl duce în mod firesc către teatru, de care își leagă mereu mai strîns viața și talentul. Piesele sale istorice scrise între anii 1853—1857, călătoriile sale de studii în Germania și Danemarca, munca asiduă în teatru întîi la Bergen, apoi la conducerea Teatrului Național din Oslo (1857—1860) pregătesc cu stăruință și intransigență pe dramaturgul uimitor de

Scanned with OKEN Scanner

mai tîrziu. Cu piesa sa *Războinicii din Helgoland* care reia un episod din eposul Nibelungilor, Ibsen se rupe de vălurile romantice ale repertoriului danez și german încă la mare preț în acei ani. Elementele realiste capătă o puternică amploare în *Comedia iubirii* (1862), satiră curajoasă a burgheziei norvegiene, care-i atrage scriitorului ura concetățenilor săi „onorabili", ale căror persecuții îl silesc să se exileze pe pămîntul însoritei și îndepărtatei Italii.

Aci, într-o claustrare voită, Ibsen declanșează în paginile manuscriselor sale procesul amplu al unei societăți pe care o urăște cu aprindere, în numele dragostei sale pentru om, pentru frumusețea sufletească a acestuia. În *Brand* (1866) scriitorul, navigînd cu greutate prin păpurișul ideilor, își mărturisește nemulțumirea față de conformism, ridicînd steagul luptei împotriva „întreitei alianțe" a „nepăsării care se joacă pe malul prăpăstiilor", cu „moliciunea care se tîrăște pe drumurile bătute după uzuri și convenienție" și cu „rătăcirea sălbatică". Brand își jertfește viața, dragostea, copilul, dornic să vindece „veacul bolnav", în virtutea lozincii „totul sau nimic". Deruta lui Brand, sfîrșitul său tragic consemnează neîndoielnic confuziile autorului piesei, dar în replicile aprinse ale acestui erou răzbat deseori aspirațiile curate, sincere, către o altfel de viață, către o altfel de fericire.

Nemulțumirea profundă a scriitorului față de contemporaneitate apare puternic în scrisorile sale scrise în această epocă și mai tîrziu. Ele mărturisesc așteptarea febrilă a unei schimbări, a unei înnoiri. Eroii lui Ibsen, ca și creatorul lor, se înăbușă în atmosfera irespirabilă a unei societăți muribunde. Într-o scrisoare adresată criticului danez G. Brandes, Ibsen scria : „Noi trăim din firimiturile căzute de la masa revoluției ultimului secol : această hrană este de prea mult timp mestecată și răsmestecată. Ideile au nevoie de o alimentare și

o dezvoltare nouă. Libertate, egalitate, fraternitate nu mai înseamnă ceea ce au însemnat în vremea defunctei ghilotine." Ibsen, profund cunoscător al societății contemporane, a știut să dezvăluie în piesele sale mizeria morală a burgheziei avide de bani și putere. El n-a izbutit să distingă însă calea spre adevăr, drumul spre acel „altceva" atît de mult așteptat. După proclamarea Comunei din Paris, Ibsen așteaptă cu emoție în camera sa înțesată de cărți „în haine de nuntă aurora care va veni", după cum relatează într-una din scrisorile sale. Dar evitînd cu orice chip lupta politică, el speră într-o nelămurită „revoltă a spiritului uman", la care rîvnește cu osîrdie dar și cu durerea tainică a lipsei orizontului, deschis către viitor.

În cursul peregrinărilor sale prin Franța și Germania, Ibsen adresează țărilor natale, în calitate de „cetățean al lumii" principalele sale lucrări de critică aspră și răspicată, care țintuiesc la stîlpul infamiei necinstea, corupția, imoralitatea ca tare reprezentative ale burgheziei filistine. În *Stîlpii societății* (1877) Ibsen construiește în fața spectatorului, cu o deosebită pregnanță, decorul puritan al unui orășel burghez specific. Din al doilea act, decorul prăfuit al „moralei neîntinate" care înconjoară casa consulului Bernik este smuls fără cruțare. Consulul se dovedește a-și fi început cariera printr-o fraudă și a o fi continuat prin alte fărădelegi. Lona, principalul personaj pozitiv al dramei, rostește cu admirabilă cutezanță actul de acuzare al unei vieți bazate pe minciună și compromis. *Casa păpușilor (Nora)*, scrisă doi ani mai tîrziu, continuă, într-un mod cu totul pasionant, procesul intentat celor care încătușează omul și cred posibilă atingerea fericirii prin zeci de tranzacții cu conștiința umană. Refuzînd să mai fie „păpușă", Nora își afirmă dreptul la o viață independentă, la libertate și demnitate. Ea condamnă legile unei societăți care nu ține seama de sentimente și năzuințe și se hotărăște că

Scanned with OKEN Scanner

„trebuie să depindă numai şi numai de ea, pentru a-şi da seama, pentru a se cunoaşte pe ea şi mediul în care trăieşte". Zgomotul uşii trîntite de Nora avea astfel să consemneze nu numai despărţirea de Helmer, cît mai ales divorţul său cu societatea. După cum s-a mai observat în repetate rînduri, doamna Alving din *Strigoii* (1881) este o Noră care n-a plecat, sau — ceea ce este mai grav — o Noră care s-a întors. Cîndva, îngrozită de viaţa cu Alving, ea a fugit la prietenul său cel mai bun, pastorul Manders. În inima pastorului pasiunile curate ale tinereţii fuseseră însă înlocuite cu resemnarea orgolioasă a arivistului, dornic să-şi încropească „o situaţie" în societate. În numele „moralei", doamna Alving este sfătuită să se întoarcă la „căminul său", în oroarea unei căsătorii lipsite de căldura dragostei. Oswald, rodul acestei căsătorii, va plăti cu destinul său tragic greşeala mamei sale de a se fi supus „moralei" unei societăţi bolnave. Dar nici unul dintre eroii acestor piese nu dă glas cu atîta limpezime rechizitoriului acestei societăţi cum o face doctorul Otto Stockman din piesa *Un duşman al poporului* (1882). Doctorul Stockman vorbeşte în numele „minorităţii" care se opune unei „majorităţi" conformiste de burghezi mulţumiţi. Îl părăsesc prietenii de pînă mai ieri, i se aruncă cu pietre în geamurile casei, dar lui Otto Stockman zilele acestea amare îi aduc, mai ales, confirmarea superiorităţii sale incontestabile, a nobleţii omului care se opune „întreitei alianţe" împotriva căreia predica şi Brand.

Critica profundă şi violentă care însufleţeşte replicile cele mai răsunătoare ale eroilor acestor piese a creat în cea mai mare măsură faima autorului lor. Ibsen n-a dat un suport ştiinţific interesului său puternic pentru problemele sociale, limitîndu-şi protestul la opunerea riguroasă a individului faţă de societate. Este evident că pe autorul *Stîlpilor societăţii* tocmai relaţiile sociale

Scanned with OKEN Scanner

din societatea burgheză l-au nemulțumit. Ridicîndu-se împotriva încătușării libertății într-o orînduire în care cele mai nobile simțăminte fuseseră terfelite în noroi, Ibsen n-a știut însă să caute alt drum, alt țel al luptei sale, decît cel al negării compatibilității libertății individului cu existența statului. Pornind de aci, confuziile găsesc mereu un teren mai fertil în operele marelui dramaturg. Într-o seamă din lucrările lui Ibsen critica fermă și directă este înlocuită cu tehnica subtilă a simbolurilor. În *Rața sălbatică*, *Rosmersholm*, *Doamna mării*, *Hedda Gabler*, *Constructorul Solness*, avîntul eroilor săi către libertate apare înecat în negura unor idealuri confuze, a căror neclaritate izvorăște din îndoielile și scepticismul autorului lor. Nu putem trece însă cu ușurință peste valoarea deosebită a unora dintre aceste piese, valoare care rezidă tocmai în exprimarea cu emoție și sinceritate a unei zguduitoare nostalgii a libertății.

Opera lui Ibsen marchează cu simplitate emoționantă cotitura hotărîtoare a dramei moderne realiste către dezbaterea largă a ideilor epocii. Bineînțeles, etichetarea pieselor sale de către critica estetizantă ca „lucrări cu teză" simplifică considerabil lucrurile, scoboară nejustificat înțelesurile. Ibsen n-a fost un adept al tezismului, înțelegînd prin aceasta curentul vulgarizator și dogmatic al demonstrațiilor seci, dramatizate artificios.

De fapt, piesele lui Ibsen își datorează dramatismul tocmai caracterului pasionant al dezbaterii ideologice care le însuflețește. Ibsen a scris cele mai bune lucrări ale sale solicitat de probleme sociale. Piesele lui nu pun accentul pe intensitatea acțiunii scenice, dar nu sînt — pentru acest motiv — mai puțin dramatice. Ibsen acorda în primul rînd însemnătate acțiunii interioare a ideilor, ciocnirii tumultuoase a pasiunilor pe planul conștiinței umane. Acest drum nou în literatura destinată teatrului a fost contestat violent de apărătorii vechilor

Scanned with OKEN Scanner

formule ale teatrului pasional. Drumul lui Ibsen a biruit însă, influențînd covîrșitor creația celor mai de seamă dramaturgi ai generațiilor următoare. Ibsen a înlocuit predilecția pentru conflictele spectaculoase ale autorilor dramatici avizi de fapte ieșite din comun cu drama întîmplărilor obișnuite, nebăgate în seamă, dar care conțin într-însele semnificații nebănuit de bogate. La baza acestor drame Ibsen a așezat tragismul ciocnirii năzuințelor omului spre frumos, cu orînduirea potrivnică unor asemenea aspirații.

Respingînd procedeele exagerat „teatrale", Ibsen a realizat una dintre acele rare însoțiri ale poeziei cu cerințele artei scenice, care indică pe marii creatori ai genului.

Nu numai în piesele dominate de fascinația simbolurilor și nu în primul rînd în acestea, clocotul interior este pronunțat cu o artă zgîrcită la vorbă, ostilă tiradelor sentimentale, discretă și — cu deosebire — simplă. Chemarea aspră pe care o lansează Brand bărbaților care nu se încumetă să-l urmeze pe marea răsculată cucerește cu însuflețirea sa lipsită de virtuți retorice nu numai sufletul blîndei Agnes, dar și simțămintele spectatorului înfiorat în fața revelației unui suflet de dimensiuni uriașe.

Ibsen este, în același timp, un maestru al stabilirii „atmosferei" scenice, al realizării climatului în care evoluează personajele dramatice. La crearea ambianței necesare desfășurării conflictului, colaborează strîns indicațiile de mișcare, reacția distinctă a eroilor față de fiecare nouă apariție în scenă, vremea de afară, zgomotul portului apropiat, amănuntele decorului, și altele. Nici unul dintre personajele lui Ibsen, de la principalul protagonist la figurile episodice, nu acționează la întîmplare.

Bineînțeles publicul n-a acordat tuturor pieselor lui Ibsen aceeași aureolă. În această privință nu ni se par lipsite de semnificație cîteva date cu pri-

vire la primele spectacole Ibsen care au avut loc în țara noastră. Primul contact al operei marelui dramaturg norvegian cu publicul nostru a fost stabilit în seara zilei de 9 decembrie 1895, cînd Teatrul Național din București a reprezentat *Rosmersholm*. După cronicarii teatrali ai timpului, sala a fost la această primă întîlnire destul de rezervată. De-abia în 1905 cu *Nora*, în 1911 cu *Stîlpii societății* (10 spectacole) și în 1912 cu *Un dușman al poporului* (6 spectacole) Ibsen a pătruns în inimile spectatorilor romîni. *Un dușman al poporului* a fost de altfel tipărită în traducere romînească încă din 1895, cînd a și fost localizată la Iași, sub un titlu autohton : *Doctorul Sălceanu*, ceea ce îndreptățește ideea că ascuțișul criticii lui Ibsen a fost găsit pe deplin potrivit și tarelor burgheziei romînești.

De atunci și pînă în zilele noastre Ibsen a început să fie mereu mai bine cunoscut în țara noastră, mereu mai prețuit și mai iubit. Astăzi dramele sale nu pot să lipsească din repertoriul teatrelor noastre. Ca și Elida, una dintre eroinele pieselor sale, Ibsen, acest om al mării, dornic să trăiască în zgomotul valurilor cutezătoare, aspirînd cu nesaț aerul curat al brizelor marine, atrage atenția prin strălucirea și adîncimea privirilor sale luminate de pasiunea puternică pentru eliberarea omului.

Scanned with OKEN Scanner

MELODIA DRAMELOR LUI LEONOV

Piesele de teatru pot fi — și ele — asemuite cu plăsmuirile muzicii, mai cu seamă din cauza structurii lor polifonice, care reclamă străduințele unui mănunchi de virtuoși. Este adevărat că unele seamănă izbitor cu romanțele languroase cîntate pe o singură coardă, altele dezamăgesc prin platitudinea motivelor îngînate. Armonia nespusă a dramelor autentice, sunetul lor plin, forța lor simfonică pot fi — însă — recunoscute cu ușurință. Melodia gravă a dramelor lui Leonov surprinde prin profunzime și puritate. Ea te învăluie dintr-o dată, oferindu-ți-se tandru, în pasaje de intens lirism, sau preschimbîndu-se pe neașteptate într-un limbaj aspru, colțuros, de o vigoare neașteptată. Există un timbru specific al pieselor acestui scriitor care, plecînd de la experiența primelor romane, a păşit în perioada 1930—1940 pe tărîmul dramei, cu un bagaj amplu de probleme actuale, dar și cu răspunsuri grele pentru fiecare dintre întrebările pasionante cărora le-a închinat *Grădinile din Polovceansk*, *Lupul* sau comedia *Un om obișnuit*. Scriind în primul an al războiului antihitlerist *Invazia*, sau

redactînd în ultimii ani forma definitivă a *Caleştii de aur*, Leonov a amplificat neîncetat aceeaşi dezbatere, a adunat noi mărturii, a găsit accente inedite, a dat mai puternic relief temei de bază a operei sale dramatice : obligaţiile morale ale omului care participă la munca de plămădire a erei socialiste. Desigur, aceeaşi temă a ispitit nu unul şi nu numai zece scriitori ai vremii noastre. Leonov face parte, însă, dintre cei care au izbutit. Piesele sale n-au nimic comun cu demonstraţiile căsnite, în care idei mari sînt puse în cîrca unor caractere şubrede, care nu întîrzie să se năruie sub o asemenea povară. Deşi nici una dintre operele sale nu foloseşte artificii formale surprinzătoare, prin substanţa lor, ele aparţin unei noi etape de dezvoltare a dramei moderne. Piesele lui Leonov sînt neîndoielnic „drame de idei", înţelegînd prin aceasta nu producţiile teziste de serie, ci lucrările tulburătoare, în care dezbaterea creşte din gîndirea proprie omului contemporan — şi în cazul nostru, a gîndurilor proprii omului societăţii socialiste.

În cîteva cuvinte, am putea spune că eroii lui Leonov îşi dispută cinstea de a fi oameni adevăraţi, deschizînd focul împotriva oamenilor falşi, a umbrelor mărunte care se deghizează şi se prezintă drept cetăţeni ai unei lumi noi. Amănunţind, ar trebui să adăugăm — mai ales — ideea preţioasă după care nu există posibilitatea unei împăcări între năravurile lumii vechi şi climatul proaspăt al socialismului. Leonov ne apare în postura unui dascăl necruţător al noilor generaţii, a unui cenzor neobosit al moravurilor, călăuzit de ideea atingerii unor trepte morale de o înălţime neobişnuită. Autorul *Invaziei* nu pare dispus să facă rabat configuraţiei morale a oamenilor care trăiesc în societatea cea nouă. Aspiraţiile sale vizează o puritate morală desăvîrşită, iar eroii săi, fără a se exalta, se devotează nelimitat acestui ideal. Într-un anume sens, Leonov acceptă — ca şi alţi

Scanned with OKEN Scanner

scriitori sovietici — funcția „femeii fosforescente" din *Baia* lui Maiakovski, personaj fantastic, care triază cu severitate bagajele călătorilor ce se îmbulzesc pe banda rulantă a mașinii cu destinația spre viitor. Este adevărat că acest control ia, în piesele lui Leonov, aspectul cel mai grav cu putință. El se consumă în liniile dure ale conflictului, fără să-și permită mai mult decît un trist surîs.

Leonov este un cehovian evoluat. În piesele lui Cehov eroii se frămîntă, visînd descurajați la atingerea unei zone pure care să cultive fericirea în mod firesc. Oamenii pieselor lui Leonov se află pe teritoriul visat, dar această prezență nu pune capăt discuției despre viață și despre fericire. Tarele care au paralizat puterile doctorului Astrov și ale unchiului Vanea nu pot fi vindecate cu elixiruri miraculoase. Socialismul cere dăruire totală, devotament nețărmurit și permanența credinței în ideile sale fundamentale, care se referă la atitudinea omului față de ceilalți oameni ; piesele lui Leonov înfățișează vechile discuții cehoviene în lumina controversei aprinse dintre oamenii integri ca Alexei sau Sviokolkin *(Un om obișnuit)*, Falanov sau Kolesnikov *(Invazia)*, Beriozkin sau Timoșa *(Caleașca de aur)* și cei „obosiți", care s-au scutit de neplăcerile obligațiilor sociale. Basul Ladîghin *(Un om obișnuit)* și-a uitat părăsită în cămară vechea sa lădiță de coajă de mesteacăn cu care a pornit cîndva la drum. În vila sa încăpătoare a îngrămădit tot soiul de nimicuri costisitoare, în care se îngroapă mereu mai adînc, renunțînd la idealurile tinereții. Academicianul Kareiev *(Caleașca de aur)* nu pricepe că drumul său uimitor de la sărăcie la celebritate se datorește tuturor celor care au ridicat și au apărat societatea sovietică și că el le este acestora puternic îndatorat.

Condamnîndu-i pe aceștia, Leonov continuă într-un mod cu totul semnificativ tehnica simbolurilor cehoviene. Loviturile surde care doborau

livada cu vișini, sau uciderea nemiloasă a pescărușului tălmăceau în dramele lui Cehov atmosfera unei lumi muribunde și zborul tragic al sufletelor avîntate, chinuite de dorința înălțimii și sugrumate de lanțurile derutei. La Leonov, principalele simboluri (relevate cu aceeași perseverență de-a lungul aceluiași complex de patru acte atît de propriu lui Cehov) concentrează, în primul plan al acțiunii, principala stavilă, chintesența vechii morale, aspectul cu deosebire semnificativ în încleștarea decisivă care-i însuflețește pe eroi. În comedia *Un om obișnuit* acțiunea, bătălia sinuoasă pentru triumful purității morale, este punctată de tribulațiile unui tablou enorm și util, simbol al deșertăciunii vieții lui Ladîghin, exemplar gigant al magaziei sale de obiecte cumpărate pentru a lua ochii vizitatorilor. De-a lungul piesei tabloul este purtat din cameră în cameră, căutîndu-și zadarnic un loc care să i se potrivească sau un piron care să-l poată susține. Tabloul se găsește mereu pe fundalul acțiunii. Se aud bătăile ciocanului care-l fixează în perete. În scenă irup, aferate, persoanele care au fost însărcinate cu atîrnarea acestui colos. Dimensiunile sale neobișnuite, greutatea sa apreciabilă provoacă accidente. În final, uriașul tablou pe care nimeni nu l-a despachetat încă să-i admire culorile este trimis să zacă în garaj, subliniind deznodămîntul piesei, în care virtuțile morale își afirmă forța lor invincibilă. Un alt tablou va urmări acțiunea *Invaziei* mai discret și totodată mai subtil : aci fotografia lui Fedea Talanov va însoți drumul eroului către o impresionantă regăsire a sufletului său adevărat. Comentarea cu totul nouă a unei vechi legende dezleagă semnificația simbolică a „caleștii de aur". Cîndva, cu mulți ani în urmă, învățătorul sărac Nikolai Kareiev, respins de tatăl fetei pe care o iubea, a plecat în Pamir să-și găsească alinarea. Kareiev a devenit — în anii puterii sovietice — academician. După douăzeci și șase de ani, încărcat

Scanned with OKEN Scanner

de glorie, bine situat, Kareiev trece o zi prin orașul natal, încercînd să rediteze întoarcerea triumfală a pretendentului din poveste trimis să găsească „calească de aur". Leonov o pune pe Marika, fiica fostei iubite a lui Kareiev, să aleagă deschis între „calească de aur" a traiului ușor pe care l-ar duce cu fiul academicianului, un tînăr superficial, și drumul greu alături de inimosul Timoșa, care și-a pierdut vederea în războiul de apărare. Această dilemă trebuie dezlegată în atmosfera de reconstrucție eroică a unui oraș distrus de hitleriști, în care voiajul de plăcere al celor doi Kareievi apare în același timp ca o sfruntare adusă greutăților pe care trebuie să le întîmpine cetățenii orașului și ca o invitație grațioasă la fugă din fața datoriei. Formal, plecarea fetei cu Kareiev nu pare să aibă nimic reprobabil. Dar piesa lui Leonov ridică întreaga dezbatere la un nivel care nu cunoaște acoperirile formale. Plecînd, Marika va abdica de la condiția morală a omului erei socialiste. Eroina rămîne împlinind — nu fără frămîntări — intenția autorului, intransigent cu valorile morale.

Întreaga operă a lui Leonov este marcată de preferința sa pentru omul simplu, obișnuit. Funcția răspunderilor nu implică nici un moment la eroii lui Leonov depășirea unei simplități care ascunde incalculabile rezerve de umanitate. Sviokolkin — deși ocupă funcții înalte — poate fi luat cu ușurință drept un simplu casier, întrucît datele sale morale nu s-au modificat prin decizia de numire într-un post însemnat. Tragedia lui Fedia Talanov este provocată de miopia familiei sale, care nu izbutește să descopere, printre frazele răutăcioase ale acestui timid care a tras în femeia iubită, aspirațiile sale pure, setea sa de dăruire, tinerețea sa încă nealterată în substanța ei prețioasă. Leonov ne solicită și ne ajută să descoperim zăcămintele de preț care se ascund în oamenii tăcuți și simpli.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru aceştia scriitorul compune pagini înflăcărate. Pentru sufletele mici condeiul său redactează, însă, scîrbit, rechizitorii uimitor de concise. In legătură cu aceasta este interesant să distingem sunetul deosebit al rîsului lui Leonov. Piesele sale nu cunosc decît incidental comicul de situaţie „qui pro-quo"-ul, verva dialogului spiritual. Ridiculizînd personajele incriminate, Leonov nu le acordă atenţia rezervată pozitivilor. Aci scriitorul abordează metoda prezentării „tari" a personajelor în manifestările lor extreme, cu deosebire reprezentative. Grupul de ofiţeri fascişti din *Invazia* şi mai ales teribilul Spurre sînt expuşi în faţa publicului cu o concizie care subînţelege iritarea autorului. La piesele lui Leonov se rîde vindicativ, cu ură, cu dispreţ manifest. Chiar şi *Un om obişnuit*, intitulată „comedie", nu face abuz de umor. Stîrneşte rîsul cu zgîrcenie, temîndu-se parcă să nu altereze discuţia de idei. Cehovian — aşadar şi ibsenian prin rudenie — Leonov realizează în piesele sale admirabile discuţii dramatice. Limbajul acestor discuţii, şi mai cu seamă înflăcărarea eroilor săi preferaţi, este de natură nouă, izvorînd din realitatea societăţii sovietice. Personajele sale nu sînt numai inteligente — ca unii dintre eroii lui Shaw. Ele îşi folosesc inteligenţa în slujba unui crez care-i umanizează considerabil.

Vorbind despre „melodia" specifică pieselor lui Leonov (melodie la care s-a referit şi Gorki), aminteam de întrepătrunderea uimitoare a sufletului liric cu austeritatea frazelor decisive. Trebuie să adăugăm la aceasta că înalta umanitate a eroilor săi nu duce de loc la îndulcirea trăsăturilor lor. Colonelul Beriozkin din *Caleaşca de aur*, figură remarcabilă, cu inflexiuni care amintesc pe eroii duri ai marilor tragedii corneliene, impresionează prin tonul aspru al durerilor sale, sublimate desăvîrşit în zelul cu care veghează asupra soartei tovarăşului său Timoşa. Leonov este uneori liric,

niciodată însă sentimental. Eroii săi iubesc și urăsc puternic, fără jumătăți de măsură. De aceea par, la prima vedere, simpli, obișnuiți. Melodia pieselor lui Leonov începe cu cîteva acorduri surde. Apoi ea devine, pentru cunoscători, tumultoasă și deosebit de profundă, sub haina sa mîndră și austeră.

Scanned with OKEN Scanner

CONVORBIRE CU LEONID LEONOV

La Peredelkino, nu departe de viața tumultoasă a Moscovei, totul devine dintr-o dată senin și odihnitor. Ulițele strîmte ale acestui orășel miraculos par a fi pîrtii deschise cu anevoie prin umbrișul unei păduri seculare. În realitate, vegetația abundentă a locului este, în cea mai mare parte, rezultatul muncii stăruitoare a orășenilor refugiați aci în lunile de vară. Explozia de verdeață și umbră care te surprinde la Peredelkino este așadar rodul trudei pasionate a unor citadini dornici să se împace cu natura, însetați de tăcere și îndrăgostiți de freamătul frunzișului dens. Aci, pe strada Serafimovici (toate străzile poartă nume de scriitori și artiști), la numărul șase, l-am întîlnit pe autorul *Pădurii ruse*. Leonov își petrece vara la Peredelkino, de douăzeci și trei de ani. A scris aci numeroase cărți, cărora le-a adăugat o altă operă : grădina vastă cu pomi uriași și umbroși, cu flori și plante nenumărate, sădite cu rîvnă și încăpățînare de-a lungul anilor. Leonov a crescut această pădurice domestică cu mîinile sale. Este autorul ei orgolios, mîndrindu-se cu ținuta imperială a arbo-

Scanned with OKEN Scanner

rilor care-l înconjoară. Vorbind, scriitorul urmărește fără voie reflexele neașteptate ale unui arbust tînăr scăldat de razele unui soare ardent.

Stau de peste un ceas la masă cu Leonov, bem ceai și vorbim despre teatru. Nu mă pot însă opri să-i cercetez mereu trăsăturile feței. Îmi vine greu să mă obișnuiesc cu acest Leonov viu, aprins, nerăbdător să-și comunice opiniile pe care le formulează categoric și tunător. Portretul fotografic pe care l-am cunoscut înainte înfățișa un chip visător, strălucind de o dulce melancolie, blond și tăcut ca apele unui lac de șes. Leonov cel adevărat este dimpotrivă viforos ca valurile unei mări în furtună, cu trăsăturile feței asprite, cu privirile scînteietoare. Nu poate sta locului. Trece de pe un scaun pe altul, traversează camera cu pași grăbiți, demonstrează fiecare idee cu gesturi lămuritoare, expresive. Vorbim despre *Caleașca de aur*. Îi povestesc lui Leonid Maximovici despre montarea acestei piese la teatrul *Lensoviet* din Leningrad, unde am văzut-o în premieră. Cînd vine vorba despre Timoșa și despre interpretarea acestui rol, autorul piesei mă întrerupe :

— În teatru, după părerea mea, se dă întotdeauna o bătălie în jurul fiecărui spectacol. Care pe care ? Cine va fi mai tare, autorul sau regizorul ? Dacă autorul biruie (pentru că dreptatea este de obicei de partea lui) atunci totul se termină cu bine. Dacă regizorul învinge împotriva autorului, atunci...

Improvizez în fața lui Leonov un mic discurs despre modul în care văd eu relațiile dintre regizor și dramaturg, cînd interlocutorul meu își aduce deodată aminte :

— Există și asemenea cazuri cînd regizorul îl ajută pe autor să se descopere. Stanislavski, care mi-a pus în scenă prima mea piesă, m-a învins, de pildă, pe bună dreptate. De atunci însă mărturisesc că nu mi s-a mai întîmplat un asemenea lucru.

Scanned with OKEN Scanner

Leonov rîde fără răutate. Glumește pe seama oamenilor de teatru dar este evident că îi iubește, că se simte legat de lumea scenei, că este preocupat de problematica dramaturgiei.

— Uite ce e, îmi spune Leonov, manipulînd pe neașteptate capacul unei cutii de bomboane, în chip de automobil. Închipuie-ți o mașină cu patru roate care merge cu o viteză de o sută de kilometri pe oră. Ce se întîmplă dacă pui o piedică uneia dintre roți? Mașina va veni peste cap și se va sfărîma complet. Teatrul este o asemenea mașină în plin mers. Totul trebuie să funcționeze perfect. Nici o rotiță n-are dreptul să se defecteze.

Privind capacul înflorat al cutiei de bomboane care zace acum inutil într-un colț al mesei, îi cer amfitrionului lămuriri mai ample și înregistrez cu plăcere următoarea declarație:

— Iubesc teatrul văzut ca o operă de mare precizie, funcționînd în condiții asemănătoare cu laboratoarele științifice. Piesa de teatru poate fi asemuită cu o soluție chimică pentru obținerea căreia autorul a scris pe o bucată de hîrtie formula unică. Teatrul trebuie să obțină pe scenă soluția respectînd toate datele formulei. Altfel totul este amenințat — și substanța dramei în primul rînd.

Leonov își amintește că în tinerețe a pus la cale cu cîțiva prieteni din teatru o asemenea formație de artă care să-și realizeze spectacolele cu minuțiozitatea caracteristică pregătirii unei partituri muzicale de către un dirijor virtuos. Apoi discuția trece la alte teme, pentru a se întoarce mereu la problemele teatrului:

— Există două feluri de teatru, mă previne Leonov cu o sclipire ironică în priviri. Primul promite spectatorului: „dai douăzeci și cinci de ruble și-ți arătăm o bucățică de viață". Cel de-al doilea mod de a face teatru se adresează altfel publicului: „dai douăzeci și cinci de ruble și vei lua parte la viață"

Scanned with OKEN Scanner

Ai înțeles că tocmai această lozincă se potrivește și vederilor mele cu privire la teatru.

Rîdem împreună. Leonov continuă :

— Cum să procedăm pentru a cuprinde în operele noastre viața autentică, iată întrebarea cea mai însemnată. Nu se poate rezolva o asemenea problemă în cîteva cuvinte. Totuși aș vrea să repet cu acest prilej credința mea că viața trebuie surprinsă în mișcarea ei moleculară. Viața trebuie descifrată în faptele cele mai mărunte, cele mai obișnuite. Cine caută marile teme ale vieții fugind după situații excepționale, urmărind relații oficiale și prezentînd eroi nemaivăzuți, va găsi cu greu drumul spre marile realizări artistice.

Leonov se scoală brusc de pe scaun și se îndreaptă spre una din ferestrele larg deschise spre grădină. Bate cu degetele în geamul ferestrei și se întoarce pe neașteptate spre mine :

— Ai observat ce interesant este să privești, fără a fi observat, pe geamurile unei case străine? Acolo, dincolo de sclipirea sticlei, joacă totdeauna un actor genial. Își joacă propria sa viață. Închipuie-ți că tocmai sosește acasă o taxatoare de tramvai. Ea execută gesturile sale obișnuite, dar tu îți poți da seama, poți citi în aceste gesturi întreaga ei viață. Iată temele pe care le caut pentru piesele mele. Iată de ce am scris, așa cum am scris, *Caleașca de aur*. Unii au spus despre această piesă că e o lucrare prea complicată, neînțelegînd că tocmai simplitatea ei, lipsa de grandilocvență și gesturi inutile i-a surprins. Recunosc că în piesele mele eroii nu își strîng mîinile obligator atunci cînd se întîlnesc. Dar, ce vrei, ei n-au timp pentru asemenea convenții. Eu i-am adus în scenă pentru altceva și fiecare clipă în teatru este extrem de prețioasă.

Discuția noastră se oprește un timp asupra cerințelor specifice ale construcției dramei. Vorbim îndelung despre personaje și despre simboluri, des-

Scanned with OKEN Scanner

pre Cehov și despre piesele autorilor tineri. Leonov se află acum pe un fotoliu, adus cu o mișcare bruscă aproape de masă.

— O adevărată replică dramatică, observă Leonid Maximovici, trebuie să poarte în ea o încărcătură uriașă. Este ușor să urmărești gesturile taxatoarei de tramvai, dar este cumplit de greu să le traduci în fraze corespunzătoare. Aceeași replică poate fi rezultatul unor situații diferite, dar ea trebuie scrisă și trebuie spusă pe scenă, astfel încît încărcătura ei să ajungă tocmai la țintă. Iată un exemplu pe care l-am dat cîndva elevilor mei: Petea și Katia, doi tineri, se cunosc din copilărie. Într-o bună zi Petea îi spune Katiei: „Vreau să devii soția mea". Spectatorul trebuie să înțeleagă ce anume a provocat această replică. Scriitorului îi stau la dispoziție milioane de situații pentru a o justifica. Dar el trebuie s-o aleagă pe cea mai potrivită. Replica putea fi provocată de faptul că în acea zi Katia a îmbrăcat o rochie nouă, care i-a luminat întreaga făptură. Altă posibilitate: cei doi tineri se plimbă. Sună alarma. Ea se strînge lîngă el. Petea simte umărul Katiei în atmosfera gravă, încărcată de teama care-i înconjoară. A treia situație: Katia i-a adresat lui Petea un cuvînt nou, de mult așteptat ș.a.m.d. Scriitorul trebuie să-și dea seama de marea varietate a situațiilor care duc la aceeași replică, după care trebuie să aleagă formula cea mai potrivită eroilor și piesei sale.

De la valoarea replicii ajungem foarte repede la marea însemnătate a limbajului expresiv în teatru Vine vorba despre unele excese în literaturizarea limbii unor piese de teatru și mai ales despre neglijențele de limbă în alte lucrări destinate scenei. Leonov își amintește zîmbind despre o anecdotă care circulă încă în culisele teatrelor moscovite:

— Ostrovski nu-și privea niciodată piesele pe scenă. La premiera uneia dintre piesele sale, pe scena Teatrului Mic, a fost surprins în culise ascul-

Scanned with OKEN Scanner

tînd cu atenție și rostind din cînd în cînd : „Bine, foarte bine". „La ce vă referiți, Alexandr Nikolaevici — l-a întrebat o actriță — e bine jucată piesa ?" „Nu, a răspuns calm autorul, e foarte bine scrisă..."

Leonov s-a sculat în picioare. Vorbește agitat, dar cu o vădită mulțumire, despre înnoirea neîntreruptă a teatrului sovietic și despre necesitatea obținerii unor noi succese pe acest drum. Mă ascultă, vorbindu-i cu pasiune despre spectacole și interpreți pe care i-am văzut la Moscova sau Leningrad. Apoi intervine, ca de obicei, pe neașteptate :

— Știi cum văd eu teatrul viitorului ? Pentru unii teatrul înseamnă cîțiva actori care strigă pe scenă și o sală plină ascultîndu-i cu calm și liniște. Cred că situația în teatrul adevărat este inversă. Cei de pe scenă n-au nevoie să strige, ei pot vorbi chiar și în șoaptă. Publicul însă trebuie să fie străbătut de un continuu fior, urmărind cu pasiune și participînd activ la spectacolul de teatru.

La despărțire i-am cerut lui Leonid Maximovici cîteva sfaturi pentru tinerii scriitori din țara noastră. A surîs.

— Sfaturi... În primul rînd muncă, muncă stăruitoare. O foaie de hîrtie albă reprezintă potențial începutul unei opere minunate. Rămîne să descifrezi cu rîvnă ceea ce este scris pe această foaie imaculată. După ce o umpli cu scrisul tău trebuie să controlezi mereu dacă nu cumva ai greșit. După cum știi, o pagină scrisă este de fapt o pagină deficientă pentru că întotdeauna se poate scrie alta mai bună. Sfaturi... Să cunoști bine oamenii, oamenii adevărați, viața măruntă de fiecare zi, chimia complicată a sufletelor celor din jurul nostru. Și încă ceva. Fiecare carte, fiecare lucrare pe care o scriem trebuie să o considerăm ca ultima noastră operă, ca ultima noastră dragoste. Să ne dăruim de

Scanned with OKEN Scanner

fiecare dată total și fără rezerve, iată ce i-aș sfătui mai cu seamă pe cei tineri.

Sîntem pe pragul ușii. Leonid Maximovici mă întreabă ce vîrstă am. Apoi dă din cap, cu un rîs ușor, abia auzit :

— Ești tînăr. Asta e o boală care din nefericire se vindecă.

Dar din sclipirea șăgalnică a ochilor săi am înțeles cît de mîndru este autorul *Pădurii ruse* că în ciuda părului cărunt el nu s-a vindecat, cu nici un preț, de molima creatoare a tinereții.

Scanned with OKEN Scanner

DOUĂ PORTRETE

UN ACTOR CARE CÎNTĂ

Am citit într-un ziar de dimineaţă cum că i se rezervă cronicarului muzical sarcina de a scrie pe larg despre Yves Montand. Pentru cine a fost la recitalurile artistului francez, eroarea este evidentă. În sala Floreasca au avut loc cîteva remarcabile spectacole de artă dramatică, în care muzica a însoţit, ca unul dintre elemente, interpretarea unor tipuri pe care nu le vom uita uşor. Yves Montand este în primul rînd un excelent mim, care nu poate fi întîlnit pe discuri sau la radio, un mim care depăşeşte simţitor cu arta sa calificativele ce se pot acorda şansonetistului. Pe o estradă simplă, fără costume şi fără decoruri, Montand compune în faţa spectatorilor caractere diverse, cu un gest, cu un zîmbet, cu o şoaptă... Cuvintele capătă dintr-o dată proprietăţi nebănuite şi nuanţe surprinzătoare, succedîndu-se într-un lanţ magic, pe care artistul îl modelează ingenuu, mirîndu-se o dată cu noi de frumuseţea imaginilor ce apar.

Puritatea morală a oamenilor simpli este mai cu seamă ilustrată de Yves Montand într-o gamă ameţitoare de simţăminte şi atitudini. Bucuria copilă-

Scanned with OKEN Scanner

rească a muncitorului care pătrunde în atmosfera feerică din *Luna Park*, plăcerea îndelung savurată a plimbărilor fără țintă pe marile bulevarde sînt urmate de sunetele grave din *C'est à l'aube*, în care tonurile triste se dezleagă treptat în cîntecul înaripat al marilor speranțe.

Îmbrățișînd cu mîinile sale un volan imaginar, de dimensiuni gigantice, Montand aduce, într-un prim-plan surprinzător, figura șoferului urmărit de gînduri, trecînd ca un nou Ulysse pe lîngă mirajele drumurilor fără sfîrșit, păzindu-se de visele amăgitoare care-l pîndesc. Deosebit de emoționant se profilează conștiința superiorității morale a umilului văcsuitor de ghete de pe Broadway. Montand a folosit cu pricepere jocul de lumini și umbre, așezînd într-un grăitor contrast trupul mărunt al lustragiului aplecat peste ghete și umbra sa uriașă care domină fundalul, în timp ce sînt rostite frazele răscolitoare ale cîntecului.

Cîntecele din repertoriul lui Yves Montand păstrează farmecul formelor generice ale teatrului. Cele mai multe sînt scrise pentru a fi jucate, adevărate pretexte scenice pentru un spectacol care n-are nevoie decît de un singur accesoriu : publicul. Montand joacă pe rînd roluri diferite : el apare astfel în cîntecul *Une demoiselle sur une balançoire* cînd în postura tînărului naiv, îndrăgostit fără succes, cînd în atitudinea negustorului supărat de utilizarea excesivă a leagănului, iar cînd spune refrenul, în fața noastră se profilează cu grație însăși domnișoara înamorată de zborul neîntrerupt spre înălțimi. Nu trebuie să ne surprindă că, adeseori, interpretul își părăsește personajele pentru a le comenta comportarea, compătimind cu un oftat soarta tristă a soțului din *Donne-moi des sous* și condamnînd în final printr-un gest categoric lipsa de suflet a femeii care-l părăsește pentru bani. Obiectivarea subită a actorului completează

Scanned with OKEN Scanner

firesc formula artistică a lui Montand, a acestui cîntăreț popular care joacă de unul singur micile sale drame cu mari semnificații.

Nu se poate nega însă că, strecurat pe undeva, în anume accente, într-o anume coloratură a „preludiilor" muzicale rezervate orchestrei, spectrul facilului amenință tonul amplu și substanțial al întregului spectacol. Într-unul din cîntecele sale, Yves Montand povestește despre un șef de orchestră simfonică care-l părăsește pe Beethoven și trece la muzica de dans pentru a fi pe placul „frumoasei Eugènie". Aplaudîndu-l călduros pe Montand, noi îi dorim din tot sufletul să nu se depărteze de melodia profund omenească a cîntecelor sale, de drumul artei adevărate, oricît de mult l-ar ispiti preferințele unui anume public pentru muzicalitatea de suprafață, gen *Hedy... Hedy...*

OMUL CU PĂPUȘI

Obrazțov, omul cu păpușile, pare să fi găsit un limbaj serafic, care mișcă sufletele plăsmuirilor sale uimitoare, stabilind o ciudată comuniune între păpuși și duhul lor omenesc. Știu că în jocul drăcesc al mogîldeților din magazia teatrului său participă considerabil o tehnică înaltă a mînuirii făpturilor alcătuite din cîrpe și vopsele. Despre această tehnică se pot scrie cărți pasionante și s-au și scris. Tehnica teatrului lui Obrazțov devine însă admirabilă atunci cînd bețișoarele, sau cine știe ce fire nevăzute a căror existență ne place s-o ignorăm, izbutesc să capete puteri de necrezut, jucînd rolul unor magice curele de transmisie între mișcările sufletești ale artistului de sub scenă și alter-ego-ul său multicolor, care se agită țanțoș pe scena minusculă, fără podea. „Mîinile omului" — ne măr-

turisește directorul teatrului — „sînt sufletul păpușilor noastre", iar noi înțelegem, tălmăcindu-ne această declarație modestă, că mîinile nu sînt — la rîndul lor — decît priza de contact cu inima sensibilă a artistului mînuitor, dezlănțuit, pradă euforiei actului de creație. Trupa veselă a păpușilor lui Obrazțov se distinge tocmai prin depășirea performanțelor meșteșugărești. Tehnica mișcării păpușilor nu uimește în sine. Ea slujește captării undelor sufletești care electrizează și acordă o neașteptată verosimilitate personajelor care apar pe scena acestui teatru neobișnuit.

Teatrul de păpuși, amplificînd și complicînd tradiția jocului vechilor păpuși de bîlci, a ajuns, pe nesimțite, la forme care reiau, într-un anume sens și cu anume limite, practici și procedee ale bătrînului teatru de măști. Fixat caracterologic prin expresia unică — chiar dacă revelatoare — a feței sale, personajul-păpușă acționează inevitabil pe coordonate fixe care, reducîndu-l la anume trăsături, îi conferă — totuși — o prezență marcată în scenă. Nu este de mirare că basmul popular, caracterizat prin opunerea de caractere ireversibile, în alb și negru, a regăsit în jocul păpușilor un cadru suav pe care înscenările teatrelor mari l-au alterat adesea, nuanțînd termenii basmului excesiv. Aici intervine bineînțeles și ingenuitatea spectatorului-copil, dispus să acorde gravitate și considerație păpușii costumate în zmeu. Pentru publicul de vîrstă matură, păpușile ar încerca zadarnic să pară niște persoane serioase. Violent rudimentare, vedetele de cîlți ar stîrni rîsul nebun, dacă s-ar încăpățîna să întruchipeze caracterele fixe ale dramei romantice. Disproporția dintre marile tirade și puținătatea actorilor ar transforma neîndoielnic spectacolul în parodie. Cu alte cuvinte, pentru copii păpușile pot suplini total și cu un anume ascendent pe actorul adevărat. Pentru maturi, păpușa poate visa să devină o imitație cît mai strălucită a omului, cu su-

Scanned with OKEN Scanner

premul țel de a-i servi drept oglindă vrăjită în care dimensiunile fizice se subțiază apreciabil pentru a reliefa mai deplin unele trăsături morale supuse examenului critic.

Obrazțov a înțeles foarte bine care e destinul păpușilor. El a reconstituit pentru copii cadrul feeric al poveștii lui Aladin și s-a adresat celorlalți spectatori cu armele satirei. Spectacolele satirice ale teatrului lui Obrazțov au pornit tocmai de la realizarea unor contraste revelatoare, atribuindu-se păpușilor minuscule expresia și gravitatea oamenilor în toată firea. În acest joc, fețele expresive ale păpușilor au avut un rol de prim ordin. Seriozitatea supremă întipărită într-o uimitoare varietate de forme — pe fețele membrilor corului farmaciștilor, zelul mecanic depus în interpretarea stupidei „cantate despre polivitamină", dau impresia unui enorm și majestuos mecanism care merge în gol, mestecînd aer și uzîndu-se fără rost. Osîrdia cu care dirijorul conduce executarea unei bucăți absurde, ca și docilitatea coriștilor, calmul lor nefiresc în intonarea unor fraze searbede repetate pînă la obsesie, ridiculizează ucigător nu atît activitatea unei formații sindicale corale, cît mai ales convenționalismul, respectarea zeloasă a unor forme goale lipsite de sens. Artificialitatea, poza exterioară, ipocrizia sînt urmărite cu înverșunare în instantaneele satirice interpretate de păpuși.

Înfățișîndu-ne o distinsă cîntăreață, pradă accentelor sentimentale ale unor romanțe dulcegi, Obrazțov opune figurii placide a interpretei, jocul nervos al mîinilor. Dar pentru a evidenția lipsa unei corespondențe reale între mișcarea abuzivă a mîinilor și sentimentele cîntăreței, păpușarul împrumută păpușii mîinile sale. Uriașe față de trupul păpușii, mîinile capătă o ciudată independență, care subliniază covîrșitor artificialitatea interpretei de cîntece languroase. Limbajul satiric al teatrului lui Obrazțov, surprinzător de bogat pentru un ansam-

Scanned with OKEN Scanner

blu de păpuși, merită un studiu atent. Un capitol de seamă ar trebui închinat rolului pe care-l joacă animalele în jocul alegoric al păpușilor lui Obrazțov. Rareori simple apariții de divertisment, animalele figurează, ca și în fabulă, tipuri omenești, după o tehnică a tîlcurilor, pasionantă și foarte diversă. Uneori coborînd intriga unei scene la nivelul cîinilor, păpușarul își mărturisește dezaprobarea, implicînd ideea incompatibilității moravurilor criticate cu specia umană. Alteori, animalul devine judecătorul sever al oamenilor, servindu-le lecții aspre, precum tigrul care-și mănîncă dresorul, iritat de agitația bolnăvicioasă, sadică, a publicului din circ. Un alt capitol ar trebui rezervat forței neobișnuite a parodiilor. Despre comperul „concertului neobișnuit", monument al suficienței infatuate, s-ar cuveni să fie redactat un amplu portret analitic.

Obrazțov și teatrul său pitic ascund taine care ne intrigă. Este adevărat că, într-un recital, omul cu păpuși ne-a arătat cum face. A luat o păpușă, apoi niște capete rotunde, mai apoi niște simple bile. Ne-a arătat mîinile sale și a interpretat cu ele o scurtă fabulă. Trebuie să recunoaștem că în acest mod ni s-au relevat unele secrete tehnice. Bunul, marele Obrazțov, n-a avut însă cum să ne explice de ce, îmbrăcate pe degetele sale, bilele de lemn capătă dintr-o dată viață, vervă și opinii personale cu privire la lume și societate. Am înțeles atunci că, dincolo de orice tehnică, el este în primul rînd un artist și că tainele sale nu pot fi dezvăluite decît o dată cu legile complexe ale artei.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

PROBLEME

	Pag.
Cu privire la drumul dramaturgiei noastre	7
Despre caracterul scenic al dramei	14
Între originalitate și specificul dramei	21
Actualitate și birocratism	32
Problemele Teatrului Național:	37
În căutarea stilului	37
Cerințele repertoriului	42

DRAMĂ ȘI SPECTACOL (1955—1957)

Scurt colocviu introductiv	51
Citadela sfărîmată	60
Hanul de la răscruce	69
Preludiu	78
Familia Kovacs	88
Ziariștii	95
Patriotica romînă	104
Trei generații	111
Boieri și țărani	122
Zorile Parisului	131
Casa liniștită	138
Seara răspunsurilor	143

Scanned with OKEN Scanner

Pag.

Ovidiu 148
Răzvan şi Vidra 155
Domnişoara Nastasia 163
Take, Ianke şi Cadîr 171
Steaua fără nume 177

Regele Lear 186
Roadele învăţăturii 192
Întîlnire cu eroii lui Gogol 200
Ani de pribegie 206
O chestiune personală 215
Vrăjitoarele din Salem 224
Jurnalul Annei Frank 232

VARIA

În legătură cu critica dramatică 243
În căutarea adevăratului Alecsandri 253
Henrik Ibsen 259
Melodia dramelor lui Leonov 267
Convorbire cu Leonid Leonov 274
Două portrete : 281
Un actor care cîntă 281
Omul cu păpuşi 283

Scanned with OKEN Scanner

Responsabil de carte : Mihai Vasiliu
Tehnoredactor : G. Strominger
Corector : Veronica Vasiliu

Dat la cules 14.12.57. Bun de tipar 22.03.58. Tiraj 6150 ex. Hîrtie semi velină mată de 65 gr. m.² Ft. 540×840/16. Coli ed. 12. Coli de tipar 18,25. Ediția I. Comanda 3474. A. nr. 03834. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 8 R — 95

Tiparul executat sub com. Nr. 16 la Combinatul Poligrafic Casa Scînteii „I. V. STALIN", București — R.P.R.

Scanned with OKEN Scanner